PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA de SÃO PAULO

PUC-SP

COORDENADORIA GERAL de ESPECIALIZAÇÃO, APERFEIÇOAMENTO e EXTENSÃO – COGEAE

CURSO de ESPECIALIZAÇÃO em TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Natasha Curuci de Jesus

Agreste:

Uma proposta de processo criativo a partir da Técnica Klauss Vianna

São Paulo – SP

2017

Natasha Curuci de Jesus

Agreste:

Uma proposta de processo criativo a partir da Técnica Klauss Vianna

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – SP, como exigência parcial para a obtenção do título de Especialista em Técnica Klauss Vianna, sob orientação da Profª. Mª. Fernanda Raquel.

São Paulo – SP

2017

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Mª. Fernanda Raquel (orientadora)

_____

Profª. Drª. Christine Greiner

_____

Profª. Drª. Jussara Miller

AGRADECIMENTOS

À Fernanda, pelo estímulo, pela confiança, pela presença e pela orientação atenta, pelos e-mails respondidos com dedicação. Pela colaboração essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Isabela, à Mariana e ao Juliano pela disponibilidade, amizade, pelas sextas à noite (ou quartas, ou domingos à tarde), pelos momentos de perguntas, de conversas e, mais do que tudo, por terem embarcado nesta "viagem" de cabeça (pernas, mãos, pés, quadril, braços, fios de cabelos).

Ao corpo docente do curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna – Neide Neves, Luzia Carion, Helena Katz, Jussara Miller, Marines Calori, Pin Nogueira, João de Bruçó, Luisa Barreto, Virgínia Souza e Christine Greiner – pelas perguntas, pelos despertares, por vezes nos tirando o chão, e por nos fazerem aceitar as crises.

Aos meus companheiros de sala, pelos dois anos de trocas, abraços e corpos em movimento. Especialmente às minhas parceiras, Marcela e Verônica, pelos almoços, ideias, trabalhos, descobertas e estudos, pelas mensagens confortantes (ou desesperadas), pelas trocas de experiências.

À EMA Maestro Fêgo Camargo, local de trabalho e alimento de minhas indagações.

À equipe gestora da escola (Angela Ortiz Martins e Cidinha Costa), aos professores, funcionários e alunos. Em especial ao Jefferson e ao Denilson, companheiros de área e esperanças, e aos nossos alunos pela troca de experiências.

A todos aqueles que nos ajudaram diretamente na produção do exercício cênico, com disponibilidade, carinho e sensibilidade, os amigos Jaqueline, Antônio e Lucas Vinícius.

Ao Julianus, pela companhia (percepções e palpites) nos ensaios, por nos "dar o som". E pelas mãos-dadas e ouvidos atentos.

E aos tantos outros que me deram as mãos, ouviram os medos, angústias, inseguranças, aguentaram as minhas chatices e "nervosices", em especial à "dona" Regina, ao "seu" Odair e à Mayumi.

RESUMO

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

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

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 *- Atrizes em performance durante fila na EMA Fêgo Camargo. Foto: Natasha Curuci 32*

Figura 2 *- Atrizes em performance durante o evento Empodere-se, na Universidade de Taubaté. Fonte: Página de Facebook da UNITAU 32*

Figura 3 *- Aquecimento: estudo das articulações. Foto: Natasha Curuci 43*

Figura 4 *- Isabela e Mariana em sequência criada a partir de trecho da peça. Foto: Natasha Curuci 44*

Figura 5 *- Pesquisa do apoio dos pés em movimento proposto por Isabela. Foto: Natasha Curuci....46*

Figura 6 *- Improvisação: relação entre as personagens e a cerca. Foto: Natasha Curuci 59*

Figura 7 *- Improvisação: lembrança da mãe e da menarca. Foto: Natasha Curuci.....61*

Figura 8 *- Improvisação: momento em que a Viúva atravessa a cerca. Foto: Natasha Curuci 64*

Figura 9 *- Narrador e Viúva. Foto: Natasha Curuci 66*

Figura 10 *- Experimentações: o corpo de Etevaldo e da Viúva. Foto: Natasha Curuci 71*

Figura 11 *- Ensaio: narração e movimento de cena. Foto: Natasha Curuci 75*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **7**

1 TRAJETÓRIAS **9**

2 TÉCNICA KLAUSS VIANNA: ENTRE A PREPARAÇÃO CORPORAL E A CRIAÇÃO CÊNICA **17**

2.1 Um outro olhar para corpo e técnica **20**

2.2 A Técnica Klauss Vianna **22**

2.3 Processo criativo **27**

3 *AGRESTE*: UMA EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA **31**

3.1 *Agreste* e a performatividade de gênero **34**

3.2 O início do processo: crises **42**

3.3 Etevaldo (a)? **47**

3.4 A criação de movimentos **55**

3.5 O processo segundo os atores-criadores **68**

3.6 Notas sobre a TKV no processo vivenciado **76**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **79**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **82**

APÊNDICES **85**

Apêndice A – Roteiro cênico baseado no texto teatral *Agreste*, de Newton Moreno **85**

INTRODUÇÃO

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

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

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

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

O segundo capítulo, *Técnica Klauss Vianna: entre a preparação corporal e a criação cênica,* focaliza a relação de Klauss Vianna com o teatro nas diferentes montagens em que atuou como preparador corporal, diretor e ator. Procura ainda compreender a TKV, seus processos, tópicos, princípios e instruções, que pautam um outro olhar para a acepção usual de técnica, de corpo, de preparação corporal e de criação artística. Esse novo olhar orienta a proposição do processo criativo da TKV,

que é evidenciado no último subtítulo desse capítulo.

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

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

1 TRAJETÓRIAS

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

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

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

Aqui me aproximo das reflexões de Jussara Miller[1] acerca do corpo cênico:

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

Ou ainda:

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

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

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

Há três anos atuo como professora na Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo Camargo, em Taubaté, São Paulo. Escola que oferece, gratuitamente, cursos livres e técnicos nas áreas artísticas: música, dança, artes visuais e teatro[2]. Nesse contexto ministro aulas nos cursos de teatro, que abrangem diversas disciplinas, incluindo

---

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

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

Interpretação, Técnica corporal e Expressão corporal[3]. Tal experiência me possibilitou uma verticalização de minha investigação acerca do corpo em cena, principalmente enquanto professora e diretora.

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

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

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

Acerca das disciplinas de corpo, que venho ministrando, há algumas percepções que julgo ser importante salientar. A primeira é que alguns alunos

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

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

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

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

Ao longo de minha vivência na escola procurei investigar conteúdos e materiais a fim de desenvolver tais aulas. Em meu primeiro ano na escola, procurei diversificar as fontes de estímulos. Já a partir do contato com a TKV passei a concentrar os

estudos nos tópicos e processos propostos por ela. Percebi que aos poucos pude tornar a minha aula mais objetiva e lidar com alguns preconceitos e dificuldades trazidas por mim e pelos alunos. Os tópicos facilitam a compreensão do movimento e da potencialidade de cada corpo[4]. Iniciei a experimentação dos processos lúdico e dos vetores com os alunos do primeiro e segundo anos do ensino técnico.

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

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

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

A partir disso, repensei o foco de minhas aulas e investigações, visando não apenas a preparação corporal como prévia, mas a TKV como centro do processo de criação de cenas, em uma compreensão de técnica que não separa preparação corporal e criação. Este Trabalho de Conclusão de Curso visa investigar como se utilizar dos tópicos e dos temas corporais propostos pela TKV para a criação de um exercício cênico, tendo como estímulo o texto teatral *Agreste* (2008). Nessa lida também buscamos compreender a relação entre o pré-estabelecido e a instabilidade

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

no processo de criação e de repetição sensível[5] de uma cena.

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

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

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

Agreste narra a história de um casal no sertão nordestino. Após a morte de Etevaldo, as Vizinhas o preparam para o funeral e neste momento descobre-se que

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

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

se trata de um corpo biologicamente entendido como feminino. À luz dos teóricos estudados, reconhecemos no texto concepções normativas de gênero, enunciadas em atos de fala que afirmam rituais convencionais. Por meio da contrassexualidade, buscamos a compreensão de um corpo que não se reconhece como homem ou mulher, mas como corpo falante. Situando-se, dessa forma, fora das oposições binárias: homem e mulher, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade. Tais questões alimentam a cena e os seus desdobramentos e, portanto, o estudo.

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

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

O objetivo deste estudo é, então, pesquisar os procedimentos técnicos da TKV na criação de cenas; estudar a relação entre o definido previamente e a possibilidade de emergência do novo na cena; explorar a inter-relação entre os processos lúdico e

dos vetores com o processo criativo; investigar a criação de cenas a partir da improvisação. E, a partir disso, criar um exercício cênico que tenha como ponto de partida os elementos estudados neste projeto. Nossos objetivos foram ancorados na percepção de que a TKV é uma possibilidade de ampliar e aprofundar o trabalho do ator, a partir da construção da escuta corporal e de sua expressividade por meio do conhecimento e da pesquisa do próprio corpo e da relação com o outro e o espaço.

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

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

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

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

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

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

E foi enquanto exercia a função de professor na Escola de Bailado, que teve seu primeiro contato com o teatro. No final da década de 1960 é convidado a participar de uma montagem teatral. O momento social, cultural e político despertava em grupos

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

e atores algumas inovações[8]. Dentre elas, um questionamento acerca dos códigos tradicionais do teatro, o que abria espaço para outras formas de fazer teatro e o convite a profissionais da área de dança, que propunham outras perspectivas para a linguagem teatral. Assim, alguns grupos encontravam-se entre a vontade de fazer política e a experimentação cênica, de forma que se iniciou um movimento teatral que questionava os valores vigentes, morais, sociais e culturais.

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

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

As montagens de *O arquiteto e o imperador da Assíria* (1970)[11] e *Hoje é dia de Rock* (1971)[12] trazem grandes inovações para as artes cênicas a partir de sua

---

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

[9] Que exerceu nos espetáculos *A ópera dos três vinténs* (1967) e *Roda viva* (1968).

[10] Função que passa a desempenhar a partir da montagem de *Navalha na carne* (1968).

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

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

contribuição. A sua vivência e a sua experiência na dança modificavam as experimentações teatrais e também ele se transformava a partir do contato com o teatro, como ressalta em seu livro *A dança* (2005)[13] , a partir da leitura política de mundo que viu no teatro.

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

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

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

[13] A primeira edição do livro *A dança* data de 1990.
[14] Para maiores detalhes ler a dissertação de mestrado de Luzia Carion (2004).

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

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

2.1 Um outro olhar para corpo e técnica

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

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

Porém, apesar de privilegiar o movimento e a investigação individual a partir da compreensão e do conhecimento do corpo, em lugar da repetição de passos codificados[15], a pesquisa de Klauss Vianna apresenta princípios e tópicos concretos

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

para o trabalho de pesquisa corporal, e é a partir desses que se propõe a investigação. E, portanto, pode ser classificada com uma técnica. Helena Katz (2009) traz luz histórica à conceituação de técnica, cuja acepção usual está relacionada ao aprimoramento de uma atividade do corpo, repetida mecanicamente, sem associação à vida mental, habita no território da usual separação entre corpo e mente. Assim, historicamente, quando o trabalho manual era desprezado, também a habilidade técnica se desvinculava da atividade intelectual.

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

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

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

aplicamos uma teoria que normalmente não é usada para observar determinados fenômenos, iluminamos de modo inusitado a discussão". (2005, p.18).

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

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

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

2.2 A Técnica Klauss Vianna

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

[16] Em seu livro *A escuta do corpo*, Jussara Miller propõe o uso do termo escola diante da compreensão das influências e confluências de um pensamento, levando-se em conta a singularidade dos pesquisadores que se relacionam com tal estudo. Assim, há a compreensão de que o pensamento

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

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

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

---

artístico e pedagógico proposto por Klauss Vianna e Angel Vianna tem sido ponto de partida para o trabalho de outros pesquisadores, artistas e pensadores. Falar em Escola Vianna significa compreender o pensamento de Klauss Vianna, de Angel Vianna e dos demais pesquisadores que pautam o seu trabalho a partir da influência de ambos. A Técnica Klauss Vianna é, então, uma de suas vertentes, a qual se dedica o corpo docente da especialização em Técnica Klauss Vianna (PUC/SP), e aqueles que têm contato e formação com este.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[17] A oposição e a resistência serão listadas, inclusive, como tópicos e pontos de partida para o estudo e a pesquisa de movimentos.

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

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

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

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

Dessa forma, são as instruções que propõem os tópicos trabalhados e garantem os princípios da técnica. O estudo e a compreensão das instruções acontecem no processo didático, no qual nos debruçamos acerca do como mediar a

relação entre os tópicos e os princípios e o movimento de um ser autônomo e singular.

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

2.3 Processo criativo

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

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

O processo criativo é entendido aqui a partir da compreensão dos tópicos e temas corporais. Os tópicos corporais são aqueles presentes nos processos lúdico e dos vetores, e que privilegiam o conhecimento do corpo, a quebra de padrões de

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

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

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

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

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

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

assiste, a partir da empatia.

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

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

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

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

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

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

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

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

[19] O roteiro do exercício cênico, elaborado em conjunto com os atores-criadores, encontra-se no Apêndice A deste trabalho.

3 *AGRESTE*: UMA EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1 Agreste e a performatividade de gênero

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

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

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

como verdade, a uma outra pessoa que a compreende, está ameaçada.

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

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

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

Após algum período de estudo, o autor abandona o conceito de enunciados constatativos. Isso se dá quando compreende que mesmo os enunciados que

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

constatam a realidade também realizam uma ação. Dessa forma, passa a adotar performativo como predicado para qualquer enunciado. Tudo o que é dito faz. Mesmo que a fala procure produzir uma “realidade” ou uma “verdade” absoluta, já se trata de uma ação sobre o real. De forma que apresentá-la como constatação, seria uma forma de mascarar o seu objetivo de produção. Os atos de fala, performativos, são compreendidos como:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A visão essencialista cai por terra se pensarmos que o grupo não existe senão for postulado e sustentado por estilizações e pela repetição dos rituais. O sujeito não apresenta uma identidade essencialista ou totalizante. Assim, o papel da linguagem

difere quando se dissipa essa visão. Isso porque não mais a linguagem evidencia quem é o sujeito, expondo a sua essência, mas, a partir dos enunciados, participa de seu processo de estilização. Sob o ponto de vista da performatividade, o sujeito se constitui como um processo, em que os rituais estilizados se repetem, de forma a procurar definir singularidades:

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

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

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

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

Dessa forma, "a categoria 'gênero' vem para analisar a organização social

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

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

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

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

O filósofo espanhol Preciado[22] traz em seu *Manifesto contrassexual* (2014) uma análise da diferença de gênero – em consonância com Judith Butler – como produto de explicações essencialistas, pautadas em justificativas "biológicas" que privilegiam a heteronormatividade. Busca dar voz aos corpos invisíveis, propondo uma existência para além de gêneros masculino e feminino. Reforça o poder dos desvios e das derivações em relação ao sistema heterocentrado. O corpo, lugar de opressão, é visto também como centro de resistência.

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

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

3.2 O início do processo: crises

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

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

[23] Vale ressaltar que, apesar de ambos os teóricos estudarem a perfomatividade de gênero, suas teorias se diferem à medida que Preciado propõe a implosão da noção de gênero.

corpos e dos movimentos.

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

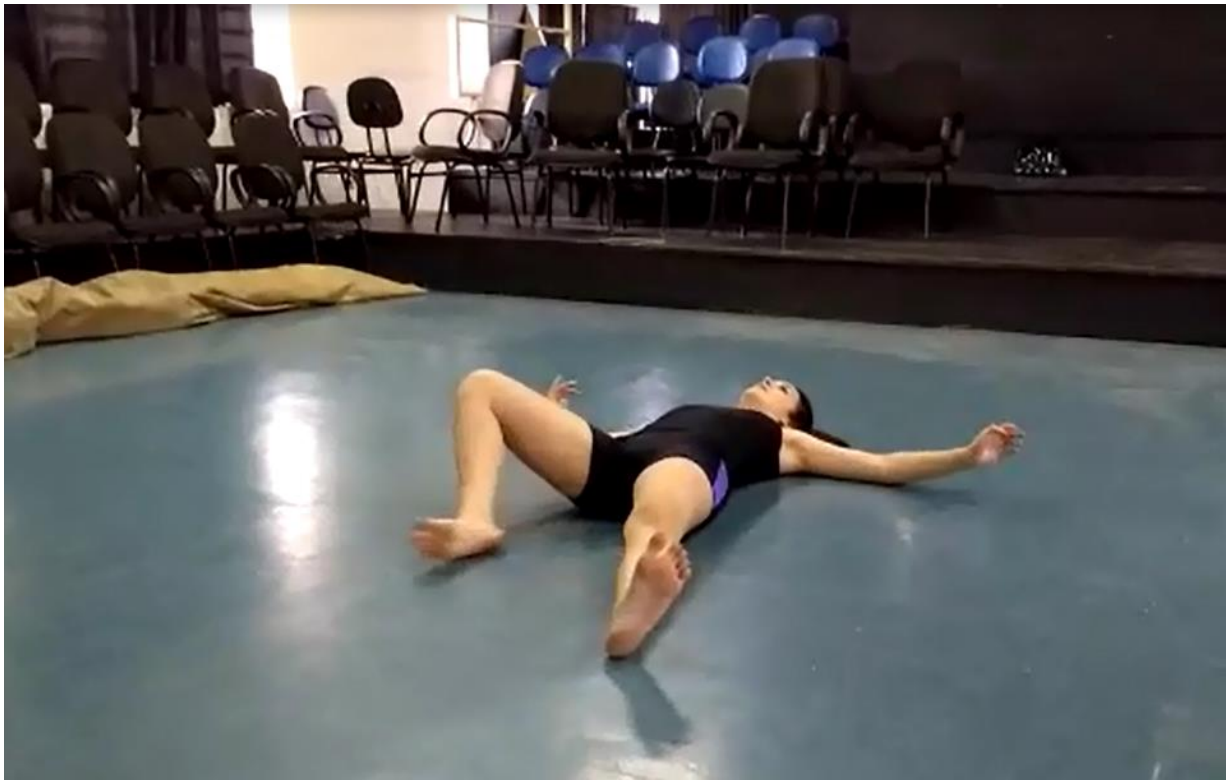

Figura 3 - Aquecimento: estudo das articulações. Foto: Natasha Curuci

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

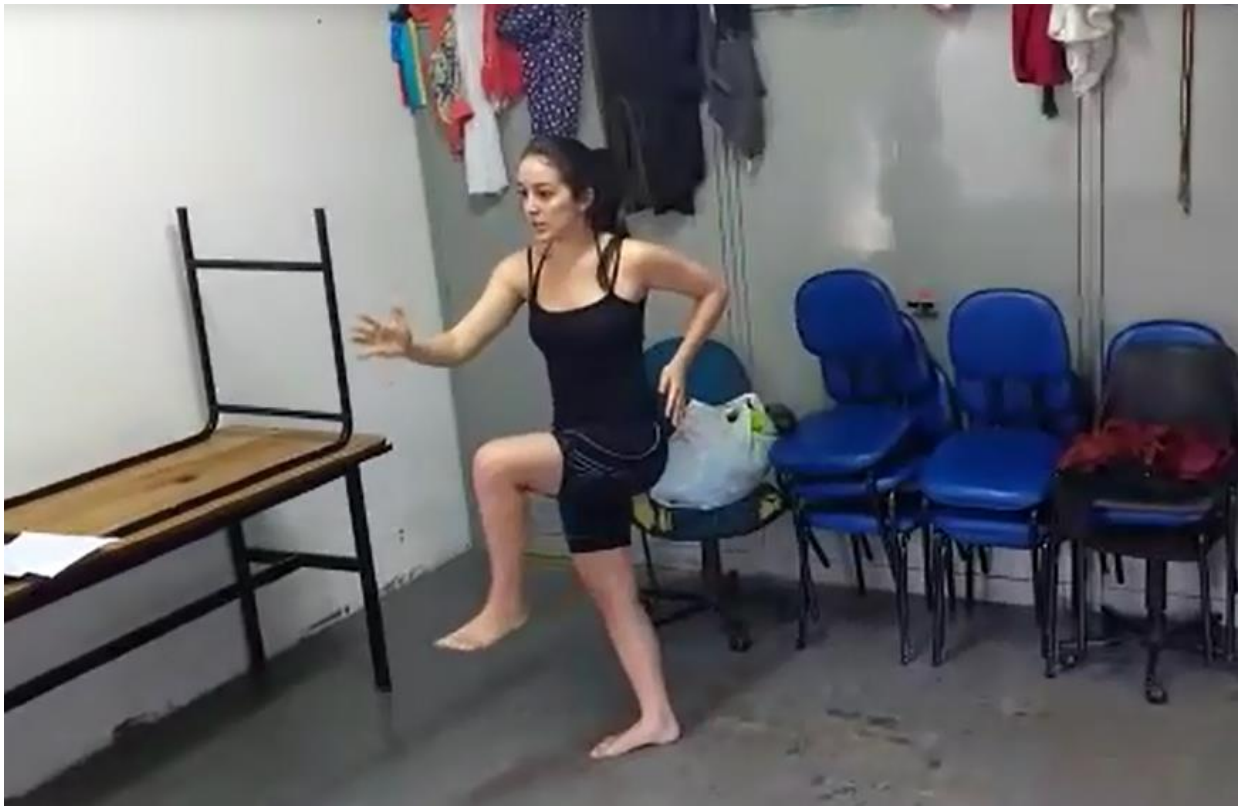

Figura 5 - Pesquisa do apoio dos pés em movimento proposto por Isabela. Foto: Natasha Curuci

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

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

Constatei que processo didático e criativo se fundem, dependem um do outro. Era necessário trazer os tópicos da técnica na vivência, na proposição, na descoberta,

e não os compreender com algo já adquirido a ser retomado. Era necessário trazer os tópicos, e perceber naqueles corpos quais os tópicos poderiam propor novos movimentos, novas pesquisas, novas relações com a percepção do próprio corpo. Flexibilizar os padrões de movimento que os corpos estão acostumados a reproduzir. E provocar naqueles corpos autonomia, a possibilidade de investir em sua movimentação, acreditar nela.

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

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

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

3.3 Etevaldo (a)?

Após a escolha do texto, procuramos compreendê-lo à ótica de nossas discussões. Desde o seu princípio, o texto teatral de Newton Moreno se apresenta sobre a lógica da ruptura da linguagem. O leitor (ou o espectador) desconhece o nome das personagens da história. Tampouco há uma preocupação em identificá-las ou construi-las sob uma ótica essencialista. Nos perguntamos como chamá-las, como escrevê-las, como nos referir a elas. De forma que, já no primeiro contato com o texto

o ato de fala já está presente em nosso questionamento sobre a maneira de enunciar, o que já cria em si uma ruptura, que resulta em uma escolha ou em uma repetição de convencionalidades.

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

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

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

A oposição, escolhida como tópico corporal na relação com a cerca e entre as

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

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

Para a representação dessas personagens, as duas atrizes revezam-se entre Etevaldo, a Viúva, o Padre, o Delegado, as Vizinhas e a Mãe. A representação de outras personagens que não o casal é marcada por um pano azul, que alterna a sua funcionalidade: gravata, saia, estola ou lenço. As representações são marcadas pela contação de histórias, alternada por momentos em que as atrizes personificam a personagem. As atrizes são também contadoras, apresentam a história ao público, por meio das palavras e da movimentação corporal, que busca a construção da contação de histórias.

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

> A idéia deste texto é servir como exercício de narrativa para um ator-contador (atriz). Preferencialmente, sozinho em cena. O narrador pode assumir todas as outras personagens, viúva, o padre, o delegado, e as vozes dos moradores.
> Ou dispor de outro(s) ator(es) que cria(m) uma partitura física para determinados momentos da estória. Da união destas duas linguagens – a oralidade e a dança-teatro; verbo e movimento – será feito o espetáculo.
> Um(a) narrador(a).
> Velho(a) contador(a) de estórias. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/sanfona, pontua suas histórias com as músicas e acordes que saem de seu instrumento. Ele(a) recebe o público, dá o clima de cada passagem do texto, pausas, enfim é o grande condutor da cena. (MORENO, 2008, p.18).

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

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

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

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

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

Quando o nome é descartado e ignorado pelos demais personagens, Etevaldo perde a sua singularidade. Os interlocutores da mulher insistem em nomeá-lo e

[24] Acerca das questões dos gêneros literários dramático e épico ler *O teatro épico* de Anatol Rosenfeld (2000).

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

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

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

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

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

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

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

Durante a construção das cenas, na relação entre a Viúva e as demais personagens, nossa intenção foi investigar os atos de fala. Investigar como aqueles discursos atuavam na relação entre as duas personagens e no corpo da Viúva. Ou seja, em primeira instância a ação do discurso (que também é ação) do Padre, do

Delegado, dos Vizinhos e das Vizinhas na Viúva. A partir da percepção que os corpos que enunciavam o discurso eram também socialmente determinados por eles. De forma que os corpos, ao mesmo tempo que enunciavam também eram enunciados pelos seus discursos. Procuramos identificar as formas de contaminação por meio de uma qualidade ou de uma característica do movimento. Por exemplo, como o peso que determinava a movimentação do Delegado acabava por contaminar o corpo da Viúva, tornando-o mais pesado. Outra pesquisa foi a de observar como aqueles corpos agiam, qual a sua linguagem. Como o enunciado se manifestava não apenas por meio de palavras, mas também por sua gestualidade.

Dessa forma, as personagens corporificavam o poder, representado pela Igreja (na figura do Padre) e pela Lei (na figura do Delegado). Como os corpos e os sujeitos são dados como processo, e não estabelecidos a priori, nega-se uma visão essencialista. Eles são vulneráveis ao outro e ao coletivo. Por meio do qual somos reconhecidos, e isso se dá a partir do momento que somos reconhecíveis, o que se ancora em repetições de normalizações do comportamento. E se somos reconhecíveis tendemos a repetir as normalizações sociais.

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

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

(como expressão do poder) atua violentamente naqueles corpos. Essa atuação e violência acontecem nos corpos da Viúva e de Etevaldo, mas também nos corpos das outras personagens, que performam a convencionalidade de seu papel social. Visamos, por meio do exercício prático, buscar a intervenção da linguagem nos corpos.

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

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

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

reconhecimento social que impõem a ele. Enquanto os demais incendeiam a casa para destruir junto com o espaço, sua existência e a de Etevaldo, ela se olha e escolhe ter seu fim junto de sua casa, de sua existência e de seu relacionamento.

Em nosso exercício cênico, a finalização acontece com as atrizes levantando-se e se utilizando do fogo como um espelho, num gesto de reconhecimento. Reconhecessem-se na lacuna da linguagem. Tornam-se, nesse momento, corpos impossíveis, inclassificáveis. Corpos que não se desenham dentro da polarização dos gêneros e que, dessa forma, representam a brecha e a possibilidade de outras existências, outros gêneros. Levantam o pano que representa a cerca e se encontram na lacuna, criam a sua possibilidade. Beijam-se enquanto morrem.

3.4 A criação de movimentos

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

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

Enquanto isso, vivenciava aulas e reflexões acerca do Processo Didático no curso de especialização em Técnica Klauss Vianna, na PUC. Semestre extremamente

revelador no sentido de compreender a totalidade da técnica e a relação entre os tópicos, os princípios e os processos propostos por ela. Durante a minha experimentação e vivência dos processos lúdico e dos vetores percebi a interligação de tópicos, porém, algumas nuances foram afirmadas e aprofundadas pelos estudos didáticos. Por exemplo, a percepção do vetor enquanto apoio e oposição. Acerca disso, podemos ressaltar um trecho em que Neide Neves explicita tais relações:

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

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

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

De qualquer forma, eram estes que me auxiliavam na manutenção de meu olhar, e da mesma forma instigavam a improvisação dos atores-criadores, bem como a flexibilização de seus padrões corporais. Aos poucos pude identificar tais padrões, bem como suas necessidades de trabalho e de pesquisa. Procurei lançar mão dos tópicos enquanto flexibilização desses padrões. Isso porque o trabalho com o tópico propõe outra atenção, outro foco ao movimento, e proporciona a quebra de automatismos, bem como a escuta do corpo e o desenvolvimento das suas potencialidades.

Identifiquei algumas possibilidades neste trabalho. Ancorados nos primeiro e segundo vetores – com foco no apoio ativo dos mesmos – os atores apresentavam maior controle do equilíbrio corporal. Já o terceiro e quarto vetores despertaram nos atores a consciência de seus próprios vícios corporais (como a projeção do quadril para a frente) e, a partir de tal entendimento, foi possível propor outras organizações, a fim de desenhar o corpo das personagens trazidas no exercício cênico. Com relação à projeção e sustentação do movimento, identificamos que os tópicos oposição e resistência nos traziam outra qualidade. Aos poucos fui verificando que o trabalho com os tópicos e os vetores, a partir da singularidade, amplia as possibilidades expressivas do corpo. A partir da escuta e de sua singularidade, o que não significa limitar o corpo ao que ele já faz, mas de ampliar tal potencialidade por meio de estímulos.

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

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

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

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

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

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

O vínculo entre as atrizes Isabela e Mariana (que representam nesse momento

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

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

A improvisação, pautada em parâmetros como: presença, oposição e resistência, construiu-se como prática cênica e não apenas como criação de movimentos a serem repetidos. Dessa forma, os movimentos já improvisados passaram a tornar-se vocabulário, possibilidades a serem revividas conforme a

percepção da improvisação. Nesse ponto, acredito que tenhamos modificado nossa relação com a criação, uma vez que, na própria organização do exercício começamos a compreender a possibilidade da existência da improvisação enquanto resultado cênico, evidenciando a não separação entre processo e resultado – quebrando um padrão já estabelecido de improvisação enquanto preparação, treinamento, e enquanto criação de movimentos a serem apropriados e repetidos em cena. Metaforicamente, atravessamos a cerca em conjunto com as personagens.

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

Outros momentos de improvisação foram criados no exercício cênico, que não se limitavam à movimentação, mas também aos enunciados, relacionando texto e gesto. Na relação com a cerca, cada atriz tem um texto que pode ser falado durante a pesquisa. A intenção é variar os ritmos, pausas, sendo possível a quebra do texto, visando uma composição com a movimentação, de forma a inserir outras camadas de significação. Já na relação com a mãe a pesquisa parte do tópico corporal resistência na relação com um pano vermelho que simboliza a menstruação e o ventre. Assim, uma das atrizes improvisa falas e a outra, movimentos. A fala de uma torna-se trilha sonora para a movimentação da outra. Dessa forma, texto e gesto se contaminam, a partir de diferentes materiais, criando uma tessitura entre som e movimento.

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

trazida pela mulher. Os enunciados ao determinar o corpo e a movimentação, anunciam o futuro da Viúva.

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

Outra estratégia utilizada foi a divisão do texto em momentos, e a opção por se aproximar desses momentos a partir de um ou mais tópicos. Dessa forma, conforme o momento do texto a ser vivenciado, o tópico escolhido povoava o aquecimento, a improvisação e a leitura em movimento que fazíamos do texto, encontro a encontro. A fim de flexibilizar padrões de movimento, e quando constatávamos que a movimentação acabava por sedimentar-se, mudar o tópico de trabalho para tal

movimento era uma estratégia para a proposição de vitalidade para a cena e o exercício. Ao investigar outros tópicos, as atrizes podiam encontrar novos caminhos para sequências estabelecidas. O movimento tornava-se mais consciente e mais vivo. Outras relações entre personagens acabavam sendo criadas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

movimentos parciais; e uma movimentação mais baseada na torção e com fluência livre para a mulher.

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

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

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

A chegada de Juliano aconteceu em um momento em que o processo das

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

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

Figura 9 - Narrador e Viúva. Foto: Natasha Curuci

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

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

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

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

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

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

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

3.5 O processo segundo os atores-criadores

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

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

[27] Momento em que ainda não contávamos com a presença do ator Juliano Toledo.

suas descrições acerca do primeiro mês de encontros, trazem os tópicos do processo como instrumentos para “melhorar” as sequências propostas; já no segundo mês trazem a percepção dos tópicos enquanto estratégias de criação. Nesse sentido torna-se claro na leitura de seus escritos a compreensão do tópico como forma de ampliar o repertório de movimentos e torna-los mais amplos e expressivos. Os tópicos da TKV, e o estudo desenvolvido por meio deles, são identificados por elas como elementos que as ajudam a perceber projeção, equilíbrio, e desenho do movimento.

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

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

Os padrões dos corpos, que buscávamos flexibilizar e ampliar por meio da

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

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

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

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

de Especialização em Técnica Klauss Vianna, ocasiões em que as professoras nos chamavam a atenção para o fato e nos provocavam a adoção de um ritmo mais acelerado.

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

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

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

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

É interessante verificar, nos escritos dos atores, a apropriação do processo de criação. Ao longo dos meses vão se revelando escritos mais detalhados, nos quais os tópicos e princípios da TKV aparecem nomeados e surgem como uma necessidade do processo e não como algo dado a priori, com o qual devem relacionar-se. Neste sentido, encontramos a percepção de que as dificuldades encontradas na semana

anterior alimentavam as proposições da próxima. Tal proposição acontecia tanto por minha parte quanto por parte dos atores, que aos poucos começaram a focar as suas movimentações e improvisações nos pontos em que consideravam ter maior dificuldade.

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

Para a Isabela e a Mariana, presentes no processo desde o começo, a percepção da TKV ao longo do processo é mais similar e se dá de duas formas: o uso dos tópicos para projeção, sustentação e maior precisão dos movimentos criados, e como ponto de partida para a criação do movimento por meio da improvisação. Neste sentido os tópicos estão presentes em seus relatos e ao longo do semestre, quando as atrizes afirmam ter se sentido mais apropriadas de tal experimentação. O eixo global, por exemplo é citado como organização do movimento, organização esta que é constante.

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

Neste sentido, a TKV foi ponto de partida para a criação, mas também – e

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

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

A leitura do relato do ator Juliano Toledo revela particularidades de seu processo. Sua função no exercício é a de ser o olho que tudo vê, ele tudo sabe sobre o que já aconteceu e o que está para acontecer, e ele, pela distância, pode tecer comentários. Seus enunciados não interferem na vida das personagens. Seus enunciados performam na relação da plateia com eles. Sua única participação objetiva na história se dá, no final, quando traz à cena o fogo que destrói o casebre. Por sua distância, a sua movimentação foi o nosso maior desafio. Enquanto procurávamos compreender a sua função, a sua presença ainda era borrada. Apenas quando pudemos definir a sua posição, é que sua movimentação e uma proposta de

construção corporal foram se desenhando. Enquanto propositora precisei reafirmar os tópicos a partir de sua chegada, revisitá-los na relação com as atrizes já presentes no processo. Assim, quando revisitamos com ele tais processos, também elas reviveram os tópicos e puderam encontrar diferentes camadas de experimentação e significações.

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

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

3.6 Notas sobre a TKV no processo vivenciado

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

processo, fui construindo uma experiência, em que a TKV atuou como provocadora.

A compreensão da presença mostrou-se ponto central do exercício cênico, uma vez que a partir dela se desenvolve a experimentação. E assim constrói-se uma via de mão dupla, em que a atenção aos tópicos possibilita a manutenção constante do estado de presença, ao mesmo tempo em que é apenas nessa manutenção constante que se aprofunda a pesquisa dos tópicos.

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

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

Quando propus, no início do trabalho, criar a partir da TKV talvez não tivesse vislumbrado o quanto tal escolha desestabilizaria meus padrões de criação. Constatei, ao longo de minhas reflexões, que a princípio a TKV aproximava-se, para mim, da ideia de instrumentalização: a partir de seus tópicos potencializaria a criação. Porém, ao lançar meu olhar sobre tal processo, observei que era necessário estabelecê-lo a partir de um outro viés. De forma que revisitei grande parte de minha história. Notei,

aos poucos, que não se tratava de negá-la e sim modificar a minha perspectiva em relação a ela. Práticas foram deixadas de lado, outras reinventadas.

Foi aí que verifiquei a necessidade e a importância de manter-me alicerçada não apenas nos tópicos, mas principalmente nos princípios da TKV. Procurei me voltar à compreensão deles: autoconhecimento; manutenção da presença; autonomia; pesquisa e investigação constantes; respeito às singularidades; flexibilização de padrões; e entendimento do caminho do movimento. Tais princípios, além de orientar a relação dos atores-criadores um com o outro e com o movimento, deveriam, antes de tudo, pautar a minha prática enquanto propositora. Para tanto, foi necessário compreender as instruções, enunciados que se norteiam pelos princípios da TKV.

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

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

A mudança de ponto de vista foi fundamental. A improvisação foi ganhando espaço na relação com os movimentos estabelecidos. A repetição sensível – termo

utilizado por Klauss para designar a execução de um movimento pela compreensão de seu caminho no corpo e não pela sua forma – deixou de ser uma expressão repetida e ganhou um significado. A investigação e a reflexão constante tornaram-se uma necessidade. Porque, aos poucos, tendemos a estabilizar práticas e processos. Em diversos momentos percebi que estava estabilizando novamente as propostas e que era necessário buscar outros estímulos, e incentivar novamente a pesquisa.

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

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

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

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AURÉLIO, Márcio. “A tragédia contemporânea – ignorância”. *Sala preta,* São Paulo, v.4, ano 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4686>. Acesso em: 26 fev. 2017.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARRETO, Luisa Marques. Do espaço de aparência às políticas de rua. In GREINER, Christine (org). *Leituras de Judith Butler*. São Paulo: Annablume do corpo, 2016.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero:* feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CARION, Luzia. *A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna.* 2004. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

FABIÃO, Eleonora. “Corpo cênico, estado cênico”. *Revista Contrapontos*. [Online], v.10, n.3, p.321-6, 2010. Disponível em: <http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>. Acesso em 13 mar. 2017.

FERRACINI, Renato. *O corpo em arte.* Palestra proferida no TEDx Unicamp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GhrNJA181Zc>. Acesso em 15 fev. 2017.

GREINER, Christine (org). *Leituras de Judith Butler*. São Paulo: Annablume do corpo, 2016.

GREINER, Christine. *O corpo:* pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In GREINER, Christine. *O corpo:* pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In SALDANHA, Suzana. *Angel Vianna:* sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p.26-32

LIMA, Mariângela Alves de. “*Agreste*”. *Sala preta,* São Paulo, v.04, ano 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4686>. Acesso em: 26 fev. 2017.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo:* sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

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

MORENO, Newton. *Agreste; Body Art; A refeição.* São Paulo: Aliança Francesa; Consulado Geral da França em São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

MORENO, Newton. “*Agreste*: uma nostalgia das origens”. *Sala preta,* São Paulo, v.04, ano 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4686>. Acesso em: 26 fev. 2017.

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

NEVES, Neide. *A técnica como dispositivo de controle do Corpomídia*. 2010. 130 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

PEDROSO, Júnia César. *Klauss Vianna e a expressão corporal do ator*. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2000.

PINTO, Joana Plaza. “Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades”. *DELTA* [online]. 2007, v.23, n.1, p.1-26.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual:* práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROMANO, Lucia. *O teatro do corpo manifesto:* teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROMANO, Lucia. Preparação corporal tem gênero? In: TAVARES, Joana Ribeiro da Sila; KEISERMAN, Nara. *O corpo cênico:* entre a dança e o teatro. São Paulo: Anablume; Rio de Janeiro: Unirio; Capes, 2013.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SILVA, Ceres Vittori. *Corpo sígnico:* o trabalho de ator na Técnica Klauss Vianna. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Ceres>. Acesso: 23 ago. 2015.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *A técnica Klauss Vianna e a sua aplicação no teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Teatro), Programa de Pós-graduação em Teatro da Uni-Rio. Rio de Janeiro, 2002.

TOSCANO, Antônio Rogério. “Agreste: uma dramaturgia desejante”. *Sala preta,* São Paulo, v.04, ano 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4686>. Acesso em: 26 fev. 2017.

VASCONCELOS, Gisele Soares de. *Ator-contador:* a voz que canta, fala e conta nos espetáculos do grupo Xama Teatro. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005. 6. ed.

APÊNDICES

Apêndice A – Roteiro cênico baseado no texto teatral *Agreste*, de Newton Moreno

Roteiro elaborado por Isabela Almeida, Juliano Toledo, Mariana Amaral e Natasha Curuci.

Prólogo

(As duas atrizes estão de *body* cor da pele, dispostas ao lado de uma arara de roupas, do lado de fora do espaço cênico. A instrução será dada ao público: monte um homem e uma mulher. É o público que definirá a atriz que representará o homem e aquela que representará a mulher, ao vestir as atrizes).

Momento 01

(O espaço cênico está dividido ao meio, representando o masculino e o feminino. O pano no centro faz referência à cerca que, a princípio, separa o casal. O público será disposto de um lado ou do outro da cena, visualizando uma atriz e a sombra da outra. Na lateral do pano, o espaço destinado ao ator-narrador.

A cena inicia-se por meio da narração dos encontros. Nesse momento as atrizes trabalham a narratividade e não personificam ainda nenhuma personagem. A movimentação é igual para ambas.

A criação dessa movimentação se deu por meio de exercícios e da procura da imagem do texto na movimentação corporal. Aqui trabalhamos com os tópicos da técnica para a especialização do movimento, a fim de que as atrizes se tornem mais conscientes de sua expressividade. O foco para a pesquisa de tais movimentos tem sido o apoio ativo dos pés no chão e os vetores do púbis e do sacro, a fim de manter o eixo global)

NARRADOR – Ele andava muito para encontrá-la.

HOMEM E MULHER (Aqui ainda em uma postura narrativa) – Ele andava muito para

encontrá-la.

NARRADOR – Mas quando se viam, ficavam a cinco metros de distância.

HOMEM E MULHER – Mas quando se viam, ficavam a cinco metros de distância.

TODOS – Nem um centímetro a mais ou a menos.

(As atrizes caminham lentamente)

MULHER – Ela sorria de um lado.

HOMEM – Ele do outro. Ele deixava uma flor na cerca.

MULHER – Ela ia buscar. Ela deixava seu perfume na cerca.

HOMEM – Ele ia buscar. Ele deixava sangue no arame da cerca.

MULHER – Ela ia enxugar. Ela deixava um pedaço de chita do vestido.

HOMEM – Ele amarrava na enxada.

(As atrizes fazem movimentação de corrida, em V)

HOMEM E MULHER – Eram tímidos como caramujos, precaviam-se.

(Dispostas em pontas diferentes do palco as atrizes engatinham até o pano)

NARRADOR – Tinha alguma coisa no amor deles que não poderia acontecer. Mas aconteceu.

(Como se assustassem, as duas atrizes voltam rapidamente. Em seguida, se arrastam até a cerca, ajoelham e levantam)

HOMEM E MULHER – Confiavam um no outro, como a terra na chuva.

(Retomam o andar em círculo, porém agora rapidamente.)

HOMEM – Ele deixava a cuia.

MULHER – Ela colocava cuscuz.

HOMEM – Ele comia sorrindo. Ele devolvia a cuia.

MULHER -Ela ia pegar.

(Uma em cada ponta, fazem movimentação de mandar beijo, repetindo a mesma frase)

ISABELA – Às vezes ficam meses, anos sem se encontrar.

MARIANA – Por meses, anos, eles e a cerca.

NARRADOR – Descobriram um furo na cerca. (As atrizes param a movimentação)

Momento 02

(Essa cena é composta por uma improvisação entre as atrizes, que tem como tópico de trabalho a oposição. Outro elemento de composição para a cena é o jogo do platô, no qual as atrizes devem equilibrar o palco como se fosse uma bandeja. A oposição aqui é trabalhada a partir da ideia de que há, por parte das personagens, o desejo e o medo de atravessar o furo da cerca. Uma parte do corpo procura o furo, enquanto outra parte foge do mesmo. Também entre as atrizes se estabelece o jogo de oposição, por meio do platô. Durante a improvisação as atrizes poderão jogar com as frases descritas abaixo)

ISABELA – Incertos. Fingiram não vê-lo. Era um buraco enorme como o sertão. Fingiram por uma semana. Duas. Um mês. A dúvida.

MARIANA – Mas o buraco crescia como querendo se exibir. E se ele tocasse nela? E se ela aceitasse ele?

Momento 03

(Nesse momento constrói-se o corpo do homem e o da mulher. Ambos experimentados e vivenciados a partir da compreensão do peso e do posicionamento do quadril.

A cena é concebida a partir da estabilização de poses vivenciadas em improvisação, em que foram experienciadas transições entre a cena.

A intenção da cena é a construção da convenção ritualizada de homem e mulher no contexto da peça – sertão nordestino. Enquanto se constrói a pose, a personagem também é narrada).

HOMEM (Durante a fala do homem, a atriz que representa a mulher constrói a sua representação corporal) – Naquela manhã, ela foi sozinha. Firmou-se frente ao buraco. Tomou coragem e cruzou.

MULHER (Durante a fala da mulher, a atriz que representa o homem constrói a sua

representação corporal) – Era lavrador no nordeste do país, reino de areia e de sede. Era forte, honesto, de pele marcada. Não dá para saber a idade. Sua cultura era o sol, sua família era o sol.

NARRADOR (Durante a narração, a atriz que faz a mulher improvisa a sua passagem na cerca. A movimentação procura ocupar o espaço, e parte da movimentação da escápula) – Acalmou-se aos poucos. Respirou, deu um passo, dois. Parecia um astronauta movimentando-se pela primeira vez na Lua. O ar é o mesmo. O sol é o mesmo. O coração era outro. Uma criança brincando onde não devia. Trelosa. O que ela não sabia, era que ele estava lá. Olhando-a boquiaberto detrás do arbusto. Ela dançava, grunhia, sujava-se de terra. Ele sorria. Quando se perceberam, paralisaram.

(Nesse momento, homem e mulher se olham, caminham até o centro. De longe, fazem gestos de acariciar e receber a carícia).

NARRADOR – Mas muito, muito tempo. Ele ultrapassou o limite dos 5 metros, aos poucos. Alcançou o hálito nervoso dela. Talvez 45 centímetros. Atravessaram. (Caminham de costas até chegar no pano)

Momento 04

HOMEM E MULHER (De costas um para o outro. A rapidez com que o texto é dito contrasta com a ausência de movimentação corporal) – Correram, de tanta euforia e medo. Levantando uma nuvem de poeira por onde passavam. Uma nuvem como há muito o Nordeste não via. Fugiram para longe. Pensaram: chegariam no mar de tanto passo. Chegariam, se tivessem corrido esse tanto de chão pro outro lado. Avexaram-se no passo com medo de mudar de ideia. O medo deu pressa. As lágrimas dela tentavam marcar no chão um caminho de volta. Num determinado ponto, deram-se as mãos e tranquilizaram-se.

NARRADOR (Homem e mulher começam a correr. Em contraposição o texto é dito em um ritmo mais calmo) – Perfuraram o Brasil mais fundo. Desmontaram dos pés no meio da seca. E pensaram que não devia existir um lugar mais árido que aquele. Mas o Nordeste surpreende a gente. Vai ter sempre uma rês mais murcha e um filho mais moribundo. O peito arfava de contentamento e pavor. Era como se inspirassem alegria e expirassem receio. Uma pausa de um silêncio pesado. Desviavam olhares,

cabisbaixos. Não queriam mostrar a dúvida passeando dentro dos seus olhos. Pior: não queriam ver nos olhos do outro a dúvida. Voltar? Mesmo se quisessem, não saberiam como. (Homem e mulher caem no chão)

Momento 05

NARRADOR (Entregando a cada uma das atrizes um pano azul, que simboliza a água. Durante a fala do Narrador, as atrizes improvisam, utilizando como tópico de pesquisa a articulação) – A razão já se afogava com o sol a pino quando uma mulher se desenhava ao longe feito miragem. Veio lenta, feito a justiça. Aproximou-se. Falava com eles, mas eles não ouviam uma só palavra. Em lugar das palavras, só conseguiam escutar os sons das águas. Da sua boca tudo soava gotas de chuva, barreiros cheios, açude vazando, água da calha. Os sons dela eram todos molhados. Ela falava como um rio, aquosa. Foi essa mulher quem os salvou. Levou-os ao povoado e tratou de acomodá-los. Apearam neste arraial. Um pouco de jabá, sombra e água barrenta e recobraram o prumo. Lá, eles plantaram a vida. (Atrizes interrompem a movimentação e encaminham-se novamente para a pesquisa de poses, em que se busca construir a convenção ritualizada de homem e de mulher.)

Momento 06

HOMEM E MULHER – Construíram um casebre. Cercaram com arame, mas para se prender por dentro. (Repetem 3 vezes) Não queriam conhecer os outros, antes de saberem de si. (Atrizes ficam de costas uma para a outra)

NARRADOR - Até então, nada das coisas que se permitem marido e mulher. A carne é um compromisso mais definitivo. Passou esta cerca, o gado é marcado. E a noite chegou mais clara que o dia. E os olhos não se prendiam num abraço de jeito maneira. (Movimentação de descoberta um do outro). Mas os dois foram se descobrindo aos poucos.

(Homem e mulher falam simultaneamente. Ele faz a movimentação de reconhecimento de cima para baixo e ela de baixo para cima, como que recebendo o olhar do outro) MULHER – Ela começou pelo seu rosto. Os cabelos dele. Escuros, cabeleira cabocla de filho de índio brabo. Farto e espesso. Devia de pesar na mão.

Devia de quebrar pente fraco.

HOMEM – Ele fazia o percurso inverso. Pôs os olho nos cambito da moça. Umas canela fina, mas bronzeada, que lhe agradaram os sentido.

NARRADOR – E assim se seguiu a malevolente investigação: ela descendo os olhos, ele subindo a vista.

(A movimentação de reconhecimento continua. Homem e mulher deitam-se).

MARIANA – Ela admirava era a dentição dele. Perfeitinha. Os dentes que faltavam em cima, ele tinha embaixo; e vice-versa.

ISABELA – De modo que quando ele sorria, os dentes se encaixavam num sorriso de um fileira só, mas sem buraco.

HOMEM E MULHER - Mas sorria bonito ele! (As duas atrizes fazem movimentação de levar as pernas ao ar)

NARRADOR – Uma semana depois, eles se tocaram. Antes disso, só as mãos no meio da correria. (Encontro das mãos em uma palma). Ouvia-se uma pele rachando na outra, acostumando-se um ao outro, deixando o tempo passar.

(Movimentação simulando o sexo. Silêncio)

NARRADOR – Um dia, ela se escondeu embaixo do lençol; ele apagou o candeeiro. Por anos, esse foi o sinal, o código. Sumir-se embaixo do lençol. Cobrir a luz com o escuro. E ele apagou muito aquele pavio. (Atrizes se deixam envolver pela cortina)

HOMEM E MULHER (Saindo da cortina) – Como marido e mulher viveram por 22 anos. Até hoje.

Momento 07

NARRADOR – (Durante a narração, a atriz que faz o homem despe o seu paletó e pendura-o em um cabide disposto no centro do palco. As duas atrizes acendem velas ao redor do espaço cênico) – Morto, ainda vestido para o trabalho, ele dormia sobre a mesa da sala. Uns candeeiros velavam o corpo, resguardando sua imagem. As Vizinhas foram adentrando. Vinham fazer quarto pro morto. Já cantavam em suas casas e traziam seus cantos no suspiro da noite. Todas empregavam as melhores palavras de um parco vocabulário para defini-lo.

HOMEM E MULHER (Entoando a canção enquanto acontece a narração)

“Veste esta mortalha

Quem *mandô* foi Deus;

Quem *mandô* vestir

Foi a mãe de Deus.

Amarre este cordão

Quem *mandô* foi Deus;

Quem mandou *marrá*

Foi a mãe de Deus.

Calça essa meia

Quem *mandô* foi Deus;

Quem *mandô* vestir

Foi a mãe de Deus.

Calça esse sapato

Quem *mandô* foi Deus;

Quem *mandô calçá*

Foi a mãe de Deus.

Bota no caixão (ou rede)

Quem *mandô* foi Deus;

Quem *mandô botá”*...

(Atrizes fazem uma pausa e constroem corporalmente as Vizinhas, que descrevem o morto)

ISABELA – Da mais autoestima.

MARIANA – Pareia de anjo.

ISABELA – Elegante como Jesus.

MARIANA – Íntegro como uma rocha. (Voltam a acender as velas).

NARRADOR - Era o mais elaborado do seu idioma. O resto era oração e cântico.

ATRIZES (Novamente como comentário das Vizinhas) – Ele desapareceu a ela.

NARRADOR – Eram um casal benquisto. Discreto. Pouco festivos. Trabalhadores. Sem filhos. Nem seus nomes eram conhecidos. (As atrizes colocam a vela no chão).

ATRIZES (Como se chamassem o casal) – Seu Zé. Dona Maria.

MULHER (Durante a fala da mulher, a atriz que fizera o homem faz movimentação que ocupa toda a sala, simulando a chegada das Vizinhas. Escápulas são foco do movimento) – A sala povoou de mosquito e de mulher. Nunca tão farta. Nem de um, nem de outro.

HOMEM (Durante a fala, a mulher costura o paletó do marido, a outra atriz assume a Vizinha, que serve comida à Viúva) – Amuada e com fome, a Viúva remendava o terno puído para o enterro. O que deveria vesti-lo no casamento. Alguém lhe trouxe um pedaço de cuscuz com leite. Estacionou agulha e linha, e comeu. Construiu uma figura triste. Do nada, irrompeu numa careta grotesca e chorou. (Mulher cai e deita-se em posição fetal). É muito triste uma mulher comendo e chorando. Ainda mais viúva.

NARRADOR (Durante a narração, a atriz que faz o homem veste-se como Vizinha e apaga as velas) – Quieta. A noite parecia uma pergunta difícil. Armava um bote/arataca. Os homens explodiam seus sentimentos em rojões. Segredavam às estrelas saudades e estima. Desenhavam lágrimas de luz no céu.

MULHER (Homem joga terra sobre o morto, enquanto a mulher repete a fala, deitada) - Jogaria terra sobre o morto. Murmurando, pedia força para fazê-lo.

NARRADOR – O silêncio. Um silêncio que esfriava o sangue e que parecia nunca mais ir embora.

VIZINHA – Quer vesti-lo, *fia*? Ou quer que *nóis* ajude?

MULHER (De frente para a plateia e de costas para o morto) – Não. Pode *trocá*. Nunca que vi Etevaldo nu. Fechava os olhos quando ele me machucava.

NARRADOR – Desconhecia aquele corpo, mas amava-o. Confessou, roxa de vergonha. E era a primeira vez que ela falava com alguém mais que duas sentenças.

MULHER – Se for *pra* eu *trocá*, vou ter que apagar o candeeiro. Aí vai dar uma trabalheira da gota serena.

NARRADOR – Como se houvesse alguma indecência em ver o marido nu.

VIZINHA (Arrumando o morto e cantarolando, enquanto a mulher faz movimentação de penalizar-se, novamente escápula é foco da movimentação)

"Veste esta mortalha

Quem *mandô* foi Deus;

Quem *mandô* vestir

Foi a mãe de Deus.

Amarre esse cordão

Quem *mandô* foi Deus;

Quem *mandô* vestir

Foi a mãe de Deus."

Oxente, cadê? (Levanta-se)

MULHER - *Cadê* o que?

VIZINHA (Movimentação corporal que marca a conversa entre duas Vizinhas, a partir da mudança de poses entre uma Vizinha e a outra) – Maria de Deus, *cadê* a trouxa? Faz tempo que eu num vejo um, mas isso aqui não é peru.

Não se avexe não. Espie melhor. Procure direito.

Que trouxa?

Deve de tá escondido. Às vez tem que ajudar pro bichinho florescer.

Mulé, ou eu perdi a vista de vez ou a piroca dele é do tamanho de um cabelo de sapo.

(Virando-se para a roupa no chão)

Deixe eu lhe ajudar ...

Menina, *cadê* a *bilola*?

...a *bilunga*?

...a *bimba*?

....o ganso?

....a macaca?

....a *peia*?

...o maranhão?

...a manjuba?

....a macaxeira?

....a pomba?

....o *pororó*?

o *quiri*? Olhe ali.

Não, não tá.

Creio em Deus Pai todo Poderoso...

Olhe a teta.

Menino, isso parece uma *quirica.*

Creio em Deus Pai, mulher. É um tabaco.

(Corre e grita)

É mulher. É mulher.

O marido dela é fêmea!!

MULHER - Posso me virar?

NARRADOR (A Vizinha bate na porta, a mulher abre, a Vizinha aponta, a mulher recua, a Vizinha empurra e a mulher cai. Movimentação feita à distância) – Súbito, uma multidão fez fila na porta do quarto. A Viúva não entendia nada. Não entendia a morte. Não entendia homem. Naquele momento, só entendia a perda.

VIZINHA (Fazendo o sinal da cruz e investigando. Novamente marcando a conversa

entre as duas Vizinhas) – “Foi enganada a coitadinha. A sem-vergonha iludiu a bichinha.”. “Elas vieram foi *fugida* para sujar nosso lugar com essa *mundiça*”.

Momento 08

NARRADOR (Durante a fala do Narrador, a atriz homem tira a saia da Vizinha e arruma-se como Padre, usando o mesmo pano que antes constituía a saia, porém agora disposto sobre os ombros) – Facções se formavam e a notícia galopava. Nisso, o Padre chegou e foi direto cobrir o defunto, ou melhor, a defunta. Expulsou a todos. Trancou-se mais ela. Ressuscitou um candeeiro.

PADRE – Minha filha, você dormiu com uma mulher.

MULHER – Não, seu Padre, eu dormi com Etevaldo. E nunca que gostei. Sabia que num devia.

PADRE (Fazendo o sinal da cruz) – Creio em Deus Pai.

MULHER – É por isso que o senhor tá brabo?

PADRE – Não.

MULHER – *Dormimo* junto porque ele gostava. Mas ele me jurou casamento. Se o senhor quiser, eu me caso com ele morto mesmo. O vestido tá aqui guardado.

PADRE – Não é ele, mocinha. É ela.

MULHER – É Etevaldo! Benza ele, benza.

PADRE – Nunca!

MULHER (Jogando-se aos pés dele, o Padre recua) – Benza, Padre, ele é devoto de Santo Antônio. Temente a Deus. Queria até casar na Igreja.

PADRE – Vou rezar por você.

MULHER – Por mim, não, Padre. Reze por ele. Ajude ele a morrer.

PADRE – Não posso. Morreu em pecado escuro.

MULHER - Dê descanso a sua alma.

PADRE – Tenho que chamar o bispo na capital.

MULHER – Abençoe o sono dele.

PADRE – Não posso! Todo mundo sabe que eu a vi sem roupa.

MULHER – Etevaldo...

PADRE (Faz gesto de acolhimento) – Etevaldo! Eles sabem que eu sei que ele é *mulé*. Pelo menos se tivesse me chamado antes, nós teríamos feito de outro jeito. Ninguém tomaria conhecimento, minha filha. Já enterrei gente que nem você e ela... Etevaldo. Gente que morreu fazendo menos barulho. Você o ama?

MULHER – Num sei o que é isso não. Eu queria ir mais ele.

HOMEM – Que Deus lhe abençoe. (Se afasta e grita) Herege! Herege!!

(Padre sai e atriz prepara-se para o Delegado. Mulher senta-se como se tomasse café).

MULHER – Às vezes acho que Deus podia aparecer, tomar um café, enrolar um fumo. Ficar mais íntimo.

Momento 09

(O pano que antes era o acessório do Padre transforma-se em uma gravata, acessório do Delegado)

DELEGADO – A senhora provocou uma desordem arretada nos arredores. Sabe quem eu sou? Pois eu sou o Delegado. Vim a mando do Coronel Heráclito, conhece?. Mandou vim ver de perto essa sem-vergonhice. A senhora deve de saber que amanhã findando o enterro, a senhora vai presa. Ele mandou dizer que nas terras dele não se enterra. Vai ter que arranjar outro chão para enfiar esse corpo. Se enterro nesta terra, erva daninha nasce. (Pausa no texto, movimentação baseada no peso e na movimentação articular retilínea para o Delegado, enquanto a mulher trabalha com o peso de uma forma mais leve e com uma movimentação articular de torção e circular).

DELEGADO (Rodando em volta do morto, que é representado por roupas no chão) – Menino, não é que ele é mulher mesmo? Mas é feio feito um macho. E tu num sabia que coronel num gosta dessa esfregação de fêmea com fêmea.

(Pausa no texto. Continua a movimentação)

DELEGADO – Sua saboeira safada. Amanhã, na cadeia, a senhora vai conhecer macho para nunca mais se confundir. E para gente num se confundir, para todo mundo

saber qual é a tua raça, coronel quer lhe marcar a cara, como deve se ser feito com todas as vacas do rebanho. (Cospe e sai)

Momento 10

(Durante a narração inicial a atriz que representava o Delegado desfaz-se da gravata e transforma a gravata em um lenço que será utilizado na cabeça para a identificação da mãe)

NARRADOR – Ela se sentia um prato de comida estragada. Uma carniça. Um penico. Um escarro. Uma doença. Um pus. Um cancro. Uma gota. Suja, suja, imunda. (Reação da mulher a cada uma dessas sensações). E não entendia porque. Não tinha cabeça para entendimentos. (Levanta o tronco cantando).

“Mãezinha do céu,

Eu não sei rezar;

Eu só sei dizer:

Que eu quero te amá.

Azul é teu manto,

Branco é teu véu,

Mãezinha,

Eu quero te ver lá no céu.

Mãezinha,

Eu quero te ver lá no céu.”

(A mulher entoa a canção, iniciando-a lentamente e depois transformando-a em uma ciranda. Enquanto canta aproxima-se de um pano vermelho, que está pendurado no teto e que representa a mãe, o ventre, o crescimento e a articulação. Inicia uma movimentação no pano, que traz o tópico resistência como ponto de partida. Nesse momento misturam-se as sensações de resistência, proteção, infância, crescimento, amor, sofrimento e dor. O pano traz o ventre materno e a infância e aos poucos este laço se rompe por meio da representação da menstruação, que é o crescimento da

personagem. Durante a improvisação, a atriz que faz a mãe improvisa a fala de partes do texto que segue).

MÃE – Lembrou da dor e do alívio. A única imagem era a da mãe. Que fechava feridas com um sopro e ervas. Lembrou quando sangrou de *chico* da primeira vez. Ela gritava: "Mãe, tô vazando sangue". E a mãe dizia: "É assim mesmo, *fia*. Crescer dói, de vez em quando". Era a imagem de ninho que precisava para dar-lhe forças. E parecia ter o rosto da mãe desenhado na parede interna da pálpebra. Sabia que ela cortaria uma mão se lhes faltasse carne pra comer. Amor? O que seria isso? Dor e alívio? Queria estar com a mãe, queria ter ido no lugar dela quando morreu. Assim como trocaria de lugar com Etevaldo agora.

Momento 11

(A mãe tira o lenço e transforma-se em Vizinha, proferindo xingamentos. A mulher volta a cantar, como que para encobrir os xingamentos)

NARRADOR – Desenterraram a pior parte deles. Desenterraram as piores palavras da língua.

(Nesse momento as duas atrizes deitam-se, como corpos mortos)

NARRADOR – Nem bem a madrugada se punha, trancaram portas e janelas da casa delas. Envergonharam-se delas. Queriam apagá-las de suas memórias. Cercaram a casa. Enterraram-nas vivas.

(As duas levantam-se, num susto. Atrizes tiram as roupas, em silêncio)

NARRADOR (Entrando e acendendo as velas. Repete texto e ação dos dois lados) – Não se sabe quem foi, quantos eram nem quem acendeu o primeiro fósforo. Começaram a incendiar o casebre. (Jogam as roupas atrás do fogo)

NARRADOR – Mal sabiam que dentro a Viúva agradecia a benção de morrer com Etevaldo. Temia muito mais viver sem ele. Por certo tinha cantado bonito, Deus tinha lhe ouvido afinal. O fogo já empenava as paredes.

(As atrizes se olham e se reconhecem no fogo)

NARRADOR – Mesmo assim, a Viúva acendeu o candeeiro. Viu-se por inteiro pela primeira vez. Descobriu então o que era mulher. Pôs-se ao lado de Etevaldo. Beijou-

o na boca. O que nunca tinha feito.

(As duas, agora novamente vestidas apenas com o *body* cor da pele, despidas de qualquer convenção ritualizada de gênero, levantam o pano, beijam-se)

ATRIZES – O dia amanhecia e as fagulhas resistiram queimando por dias. Cinzas. Silêncio. As fagulhas, em suspenso, como um eco, pairavam sobre lavouras, varais e gerações.

FIM