

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA de SÃO PAULO
PUC-SP

**COORDENADORIA GERAL de ESPECIALIZAÇÃO,
APERFEIÇOAMENTO e EXTENSÃO – COGEAE**

CURSO de ESPECIALIZAÇÃO em TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Veronica Pereira Pinto

Mulher? Que corpo é esse?

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

São Paulo – SP

2017

Veronica Pereira Pinto

MULHER? QUE CORPO É ESSE?

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

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 Prof^a. D^a.
Jussara Miller.

São Paulo – SP

2017

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. D^a. Jussara Miller (orientadora)

À minha mãe, que me incentivou a dançar.

À Tatá, pelo amor e parceria de vida. Pela paciência e escuta atenta.

Ao pai Dessemi, que orienta meus caminhos, iluminando e equilibrando as energias.

Ao Biama, menino que carrega água na peneira.

AGRADECIMENTOS

À Jussara, pelos movimentos inspiradores em uma orientação atenta e presente. Pelo diálogo provocador. Por entender meu processo caótico de escrita. Pela confiança, pelo estímulo, pelos e-mails respondidos com dedicação. Pela colaboração essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

Às professoras do curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna – Neide Neves, Luzia Carion, Marinês Calori, João de Bruçó, Fernanda Raquel, Virgínia Souza, Pin Nogueira, Luisa Barreto, Helena Katz e Christine Greiner – pelas danças, pelo acordar do corpo, pela escuta e instruções sensíveis, por me devolverem o chão, por provocarem muitas crises que despertaram muitos movimentos. À turma companheira de sala, pelas trocas de experiência e pelas danças. Em especial, à Marcela e à Natasha, pelos trabalhos feitos em horas de conversa em minha casa, pelas descobertas, pela parceria em momentos difíceis, pelos almoços, cafés e doces no bandeirão, pela amizade.

À todas as artistas e parceiras do coletivo Set Saias - Alaíde, Analú, Thaís, Cândida, Kelly, Janaina, Lais, Jéssica - pela ação, pelo movimento, pela criação juntas. À Keila, por estar comigo na criação do grupo e realização de projetos que modificaram meu modo de ver a arte, pela amizade e parceria na vida.

Às artistas do outros dois coletivos do qual eu faço parte: Circo di SóLadies e CompanhiaDaNãoFicção pelo apoio, paciência para entender minhas ausências durante o processo de escrita, pelas pesquisas que alimentam o meu desejo de continuar. Às artistas vocacionadas e orientadoras que estimularam o meu estudo sobre o feminismo e performatividade em trocas sensíveis, artísticas e empoderadoras.

Às mulheres fortes e poderosas de minha família, por todas as contradições recheadas de amor.

Ao Santuário da Irmandade de Ilê de Obá de Dessemi de Odé, pelas pedrinhas coloridas de brilhante em meus caminhos, pelas danças, pela proteção. Em especial à mãe Moassem e Bom Pastor. Axé.

À todas as amigas e tantas outras pessoas que me apoiaram nessa caminhada.

*"porque o ser mulher
está muito além de um artigo feminino
definido ou indefinido
muito além,
de um artigo feminino
em liquidação numa loja barata de
cosméticos
de um artigo feminino
publicado na página 5 das novas, cláudias,
caprichos, tititis
está além dos artigos da lei Maria da Penha
[de qualquer lei de direitos humanos
universais]*

*porque o ser mulher
está além do artigo.
está no sujeito:
que não se sujeita
que age, atua,
direto, intransitivo*

*está no sujeito,
independente de gênero,
número
e grau"*

(Luiza Romão)

RESUMO

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

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

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Casamento de minha mãe.	15
Figura 2 - Processo de escrita.	49
Figura 3 - Casamento de minha mãe.	53
Figura 4 - Ação #paralisias n.1 noivas. Planejamento. Praça do Patriarca.	60
Figura 5 - Ação #paralisias n.1 noivas. Início da ação. Praça do Patriarca.	60
Figura 6 - Ação #paralisias n.1 noivas. Janaína Rocha. Praça do Patriarca.	61
Figura 7 - Ação #paralisias n.1 noivas. Alaíde Cadima. Praça do Patriarca.	61
Figura 8 - Ação #paralisias n.1 noivas. Verônica Mello. Praça do Patriarca.	61
Figura 9 - Ação #paralisias n.1 noivas. Kelly Lima. Praça do Patriarca.	61
Figura 10 - Ação #paralisias n.1 noivas. Laís Blanco. Praça do Patriarca.	61
Figura 11 - Ação #paralisias n.1 noivas. Jéssica Alves. Praça do Patriarca.	61
Figura 12 - Ação #paralisias n.1 noivas. Tatá Oliveira. Praça do Patriarca.	61
Figura 13 - Experimento 2 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: banheiro.	62
Figura 14 - Processo de escrita.	63
Figura 15 - Experimento 1. #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: sala.	64
Figura 16 - Experimento 3 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: cozinha.	65
Figura 17 - Experimento 2 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: banheiro.	65
Figura 18 - Experimento 1 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: sala.	65
Figura 19 - Experimento 1 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: sala.	66
Figura 20 - Experimento 1 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: sala.	66
Figura 21 - Experimento 1 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: sala.	66
Figura 22 - Experimento 3 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: cozinha.	69

SUMÁRIO

#Prólogo	9
#1.Movimento - Prisões do Corpo	15
#2.Movimento - Desatando as amarras	30
#3.Movimento - Ação profanadora ou como vestir um vestido de noiva.	42
#3.1 Experiência em ação	55
#3.2 Sobre a ação #paralisias n.1 - noivas	56
#3.3 Sobre a ação #Sala, Cozinha, Banheiro	61
#Inconclusões	66
#Referências Bibliográficas	69

#Prólogo

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

(Martha Medeiros – Coisas da vida)

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

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

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

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

Durante o processo de escrita dos protocolos¹, numa tentativa de imprimir no texto o corpo da experiência, escrevi cartas para mim mesma. Essa escolha, questionada e reavaliada por mim durante todo o processo, possibilitou um distanciamento poético criativo - algo que já acontece na criação da memória - provocando uma escrita em ação. O movimento era o ponto de encontro entre o que havia vivenciado nas aulas e o momento de escrita. Olhar para o próprio ato de escrever como processo criativo e partindo dos princípios da TKV², partindo de uma escrita em fluxo, em estado de presença, partindo do pensamento do corpo, foi o que possibilitou um encontro de uma escrita presente.

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

¹ Escrita sobre a experiência vivenciada durante o processo das aulas de Especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP

² A definição e uso das palavras princípio e instrução (veremos mais à frente) na pesquisa da TKV é responsabilidade do Núcleo de Estudos na Técnica Klauss Vianna, dirigido por Neide Neves. A palavra princípio faz referência às elaborações que embasam a pesquisa da TKV e instrução fala da maneira como os tópicos de trabalho são aplicados. (NEVES, 2010, 32)

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

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

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

Trarei aqui nesse texto uma imagem que chamarei de *corpoM*. Durante todo o texto, o *corpoM* vai se mostrando em sua singularidade. O que seria? Adianto que

é corpo em movimento. É corpomídia³ portanto está em relação de codependência com o ambiente. Que está. Que é um corpo de mulher oprimida. Que é corpo de mulher que luta para existir. Corpo de mulher que busca a desconstrução do que lhe foi imposto, que quer o que lhe foi extirpado, que tenta ser. Durante cada um dos três movimentos desse texto, pensarei sobre essa ideia de *corpoM* para tentar entender o que, em ação, ela poderia ser. É um termo em processo como este texto e que a cada passo, a cada momento, a cada movimento pode se tornar mais próximo de nós.

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

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

Desconstruindo a estrutura capitular, pensando que este texto se trata mais de um ensaio reflexivo e menos um texto que responderia uma questão, chamarei cada parte da discussão de Movimento. A escolha de chamar assim passa pelo corpo, como uma dança, uma performance, uma cena teatral, cada parte desse

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

texto se desenvolve em ação. O ato de escrever é movimento. Christine Greiner e Helena Katz (2006) falam que “ o movimento que faz do nosso corpo um corpomídia” (p.133). Assim, eu, partindo da crise do ato artístico de escrever, me movimento em capítulos que são divididos para facilitar o entendimento ou, pelo menos, ajudar na criação de um pensamento que gere uma direção em ação. Em cada parte do texto buscarei conversar com alguns autores com os quais possuo maior ou menor intimidade e profundidade de entendimento, mas que achei importante para um início de conversa.

Pausa.

#Primeiro devaneio. Preciso parar um pouco. Essa pausa na escrita me leva a circular por entre as palavras. Até agora tenho uma sequência de citações, pensamentos e desejos colados. Está difícil conectar sentidos. Há poesia, mas preciso colocar meus pés no chão. Aterrar. Encontrar palavras que ligue essa colagem. Enquanto escrevo essas palavras aqui, sem compromisso com uma maior reflexão técnica, meus dedos correm soltos. Em fluxo, eu consigo escrever, mas quando tento achar as pontes, as palavras escapam. O que me trouxe até aqui? Que movimentos me fizeram pensar o que quero dizer aqui? O modo de dizer partiu das releituras dos protocolos, como disse anteriormente, onde eu escrevia cartas para mim falando sobre minha própria experiência com a Técnica Klauss Vianna. Não tinha um foco acadêmico estruturado. Era um relato em fluxo... poético. Tento resgatar um pouco do que foi. O corpo sentado começa a sentir as tensões sobre os ombros. Revejo como estão apoiados os pés no chão, os ísquios sobre a cadeira. Percebo a altura da mesa, muito alta para o tamanho da cadeira. Relembro as aulas de anatomia e vetores com a Professora Marinês. Ergonomia, preciso melhorá-la. Busco espaço nas articulações para escrever, respiro entre ossos. Assim conseguirei sair desse ponto? Flores artificiais decoram a mesa da sala de onde me encontro. Vazio. Flores artificiais sempre me remetem a como tentamos objetificar a beleza. A flor artificial não morre, mas também não vive. Vazio existencial. Desenhadas para serem eternas e enfeitarem. Símbolo da beleza perpétua. Sem cheiro, sem vida, permanecem ali, estáticas a minha frente, mostrando-me o imenso vazio no qual me

encontro durante este ato de escrita. Klauss (2005) diz que é com o conflito que surge o movimento. E continua dizendo que este conflito é gerado pelas oposições. Estou em meio a elas. Que venha o movimento, então! Fim do primeiro devaneio#

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

No #2.Movimento, falarei sobre a TKV como técnica capaz de desatar as amarras corporais. Como uma Técnica que parte da escuta do corpo⁴, possibilitaria um entendimento sobre como as opressões atuam e são atuadas sobre os músculos gerando nós, tensões excessivas e bloqueios articulares. Esse entendimento em movimento poderia possibilitar novas musculaturas, mais espaço articular e possivelmente uma ação contrária a opressão causada. Essa reflexão se dá partindo de um olhar distanciado sobre a minha história corporal e sobre como o estudo da Técnica Klauss Vianna reverbera em mim, em meu corpoM. "O ato de questionar é o resultado de uma observação que provém de um distanciamento e de uma conclusão, ainda que passageira e nunca definitiva." (VIANNA, 2005, p. 97)

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

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

masculino?

Convido você a dançar comigo. Você me vê aqui?



Figura 1 - Casamento de minha mãe

#1.Movimento - Prisões do Corpo

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

Como olhar para elas com distanciamento e analisá-las? Como escrever sobre isso sendo que sempre fui estimulada a acreditar ser incapaz de escrever?

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

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

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

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

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

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

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

#Devaneio... Mais uma vez a sensação de impotência. Essa sensação, que paralisa os dedos e que me faz desistir. Eu já desisti diversas vezes

de escrever. Talvez tenha sido isso que me distanciou da Academia por tanto tempo. Gosto de escrever em fluxo, mas esse fluxo é cortado constantemente pela minha autocrítica e expectativas elevadas. Entro em estado de sonolência. Pensamento não acompanha... sono. Fecho os meus olhos adormecendo. Tempo. Retomo aqui com uma questão: de onde vem essa sensação constante de incapacidade? Por que não me sinto apta? Onde fui desestimulada? Eu, como pessoa categorizada com o gênero feminino, nascida mulher, venho por meio deste texto tentar escapar das amarras que me foram colocadas como certas. A impotência e incapacidade, reforçada em atos de fala que controlam o corpo feminino, me formam. Sinto-me aprisionada. Braços e pernas doem. Pausa. Música. Dança. Foco no apoio ativo dos pés no chão. Respiro.#

"À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para as minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior." (VIANNA, 2005, p.93) Retomo a escrita nesse estado. Projetando para o exterior, tensões excessivas agora reduzidas, revejo o texto aqui iniciado e deparo-me com o título escolhido. Prisões do corpo. Para começar a falar sobre as prisões do corpo se faz necessário pensar: sobre que corpo falarei aqui? Intento pensar o corpo como em Helena Katz e Christine Greinner (2005), onde este está em processo de coevolução com o ambiente e que se constitui partindo de um processo de negociação entre informações que chegam com as que já estão. "O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas." (KATZ E GREINNER, 2005, p.131) Pensaremos o corpo como corpomídia onde a mídia aqui referida "diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação."(Idem, 2005, p.131). O corpo começa a ser mapeado como um sistema ao contrário do corpo recipiente que seria visto como instrumento ou produto. Como sistema, o corpo não está pronto, mas sim em constante interação em um processo co-evolutivo com o ambiente e, portanto, esse conceito questiona falsos binarismos como corpo cultural e corpo biológico repensando as diversas metáforas criadas para o corpo. O questionamento sobre as falsas dicotomias e binarismos relaciona-se diretamente com a de corpo-soma que reconhece a unidade corpo-mente, modo de experienciar

que já estava presente no trabalho de Klauss Vianna desde a década de 1960 (MILLER, 2012).

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

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

Procuro, em um breve espaço de tempo-texto, rever algumas dessas marcas e refletir sobre como estas prisões corporais constituem o que sou hoje. Como foco desse percurso de lembranças, parto das memórias de busca expressiva-artística em direção a um corpo ativo em relação com as imagens que sopravam do ambiente e que eu sentia que precisava seguir. Nas caminhadas artísticas, deparei-me com diversos olhares para o corpo, tentei colocar-me em formas que me vestiram apertadas, outras sobravam demais. Na infância, o primeiro contato que tive com a dança através do Ballet durou apenas três meses. A imagem da bailarina estava impregnada em mim. Queria ser aquela imagem. Bonecas, vestidos cor de rosa, leveza e eficiência me levaram ao desejo de dançar como outras. Ali, porém, um salto de distância entre o que se propunha e meu real desejo. Aquelas formas não cabiam em mim. Desisti. Aquela menina não vestia cor de rosa suficiente para a escola. Saltando no tempo revolto-me com outros passos. Quis fazer ginástica olímpica. Duas vezes tentei. Achava - e ainda acho - lindo o virtuosismo e o risco contidos nos movimentos belos e poderosos. Queria ser daquele jeito também. Da primeira vez, fui arrancada por mim num ato de autopreservação. Alongamentos de abertura forçados contra o chão e contra a parede. Força, dor, incapacidade, fuga.

O desrespeito pelos limites daqueles corpos era tamanho. A forma prevalecia a qualquer ideia de processo. Cada corpo tem um tempo necessário para chegar ao alongamento que era pedido. Mas ali não houve escuta. Na segunda vez, aos 11 anos, a idade carregava o medo. Medo de girar, de cair, de me machucar. Tentei, mas vi-me impotente diante de tanto risco. Fuga, mais uma vez. Eu não se adaptava àquelas formas exigidas, não havia, da parte das coordenações dos cursos, uma escuta para os corpos que ali habitavam?

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

Como cheguei até aqui? Este processo incompleto – acredito que o final é apenas um ponto que pode preceder uma vírgula ou reticências – começou em 1989 quando, ainda adolescente ouvia falar sobre Rainer Vianna. Era uma oficina/ ocupação / no Tendal da Lapa⁶. Ali, em meio a tantas ações e criações, encontrei

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

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

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

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

Esse breve relato de memória pode ajudar a entender a processualidade de como me vi imbuída em olhar para as questões de opressão e padronização da sociedade. A minha prisão corporal levou-me a questionar as diversas formas de

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

controle do corpo, principalmente do corpo da mulher (*corpoM*). Este estudo fortaleceu-se quando encontrei-me em uma pesquisa sobre o feminismo e violência doméstica com o Coletivo Set Saias⁷. Nesse processo de pesquisa, onde estive em contato direto com mulheres que foram vítimas de violência, conheci as diversas formas de violação pelas quais as mulheres passam dentro do sistema patriarcal e machista em que vivemos. Na convenção de Belém do Pará (1994)⁸ define violência contra as mulheres como “qualquer ação ou conduta, baseada no gênero, que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto no âmbito público como no privado” (Art. 1º). Ao deparar-me com esses estudos e entendimentos do corpo, surgiram diversos nós que procuro desatar aqui. Como a sociedade/ambiente exerce controle sobre o corpo das mulheres? De que forma o conceito binário de gênero se torna uma prisão para os corpos, para o meu corpo? Como essas prisões servem para o controle social e como poderíamos agir sobre elas? E mais, o que é ser mulher? A quem serve a distinção sexuada e dicotômica de gênero?

Michel Foucault (1979) afirma que o controle da sociedade sobre os indivíduos começa no corpo. Esse sistema de controle vai criando amarras e travas corporais que criam padrões de ação e comportamento. Corpos, que mesmo sem estar no sistema carcerário, estão amarrados a modos de ser que muitas vezes os violentam. “As relações de poder operam sobre ele de imediato; elas investem nele, marcam-no, preparam-no, suplicam-no ao trabalho, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhes signos” (FOUCAULT, 1987, p.125). É através da repetição de movimentos, da naturalização de hábitos e padrões de comportamento que se estabelecem o controle dos corpos. Ele parte de um olhar da época clássica para o corpo que dizia que, a partir do movimento tecnicamente corrigido e controlado, o ser humano responderia submissamente, adequando-se às regras. Esses processos de controle do corpo, que Foucault (1987) chama de “disciplinares”, propõem que, controlando o movimento dos corpos, estes se tornam dóceis e submissos politicamente e, por consequência, eficazes economicamente. Aqui me vejo na escola: organização em filas, mapeamento de classe com lugares estabelecidos e carteiras enfileiradas, sinal de entrada e saída de cada aula, grades nas janelas,

⁷ Grupo criado em 2012, por mim e minha amiga de trajetória artística e descobertas, a atriz Keila Taschini. <https://www.facebook.com/SetSaias/>

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

matérias estudadas chamadas de disciplinas, relação distanciada entre professora e aluna. Nossos olhares foram disciplinados a olhar apenas para frente. Perdemos a tridimensionalidade do corpo, a possibilidade de encontrar novos caminhos de encontros. Para frente sempre. Nossos sentimentos adestrados a continuar sem questionar o passado, a história. Todos os corpos disciplinados a continuar e a entender isso como algo correto e certo a ser seguido.

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

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

hierarquias, sua estrutura de poder contaminam toda a sociedade, o direito patriarcal perpassa não apenas a sociedade civil, mas impregna também o Estado." (p.57)

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

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

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

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

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

cisgênero⁹. Toda variação a esse conceito pré-estabelecido se torna um desvio. Essa divisão reduz os corpos a seu sexo de nascimento, codificando e estabelecendo modos de agir. Os corpos das mulheres são modelados pela mídia, pelo olhar do homem, por lingerie formatadoras de silhuetas, pela moda. Esse controle se dá desde o exame que identifica o sexo do bebê e o determina menina ou menino. Juntamente com essa constatação, chegam inúmeras determinações de como será esse ser. Antes de nascer, já somos padronizadas em cores, comportamentos, expectativas. Para as meninas a boneca, para os meninos o falo. Desde pequenos os meninos tem seu pênis em evidência, como brinquedo. Podem tocar, mostrar e exibi-lo socialmente. As meninas veem-se no objeto - boneca - imagem e semelhança, exemplo de quem ela deverá se tornar. Ela deve ser guardada. Os lugares também são definidos. Para as meninas a casa, intimidade do lar. Para os meninos a rua, desbravando o mundo. Essa arquitetura – ambiente também define padrões de existência. “A arquitetura é política. É ela que organiza as práticas e as qualifica: públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas.”(PRECIADO *apud* JEFERSON, 2005, p.70)

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

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

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

sobre como a definição de gênero se torna uma ação de poder:

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

#Neste momento meu pensamento memória voa em direção ao passado. Desvia-se para me reencontrar. Distanciando-me da teoria, que ainda tateio e trazendo para o corpo que se lembra, sente e reverbera essa opressão. Meu corpoM em ação artística. Música "Spiegel im Spiegel"¹⁰ toca. Ouça também enquanto lê esse texto. Experimente outras sensações. Lembre-se de quando você era Ofélia, sentava-se à beira mar e permanecia. Espelho-me em incursões poéticas no tempo. Essa música é do espetáculo *Ofélia em Off*¹¹, dirigido pela artista e pesquisadora, amiga, parceira Luciana Barone, do qual fiz parte. Reflexão sobre o lugar da personagem Ofélia na obra de William Shakespeare - Hamlet. Personagem secundária, submissa, fantoche do pai, do amante, do poder. Nessa encenação, Ofélia Máquina¹², retoma sua história nas mãos e se vê "Casta como a neve, apodrecida pelo rio. Bela como a neve, tingida pela vermelhidão vívida do viver. Sufocada por meu cérebro. Com o ventre aniquilado. Perpetuamente só."¹³ Ao rever sua história ela deixa de se matar, destrói seu cativeiro e vai para a rua vestida em seu sangue. Vejo-me nela agora. Revendo minhas prisões e amarras corporais, meu corpo docilizado, disciplinado. Destruo meu cativeiro.#

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

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

¹² Referência ao texto *Hamlet Machine* de Heiner Miller

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

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

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

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

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

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

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

A criação de lados opostos de uma linha inventada que gera abismos e distâncias entre estes lados, estabelecem uma realidade social opressora. As linhas

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

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

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

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

Esse pensamento aponta para um entendimento sobre gênero que interessa nessa pesquisa, no sentido em que coloca-o como uma instituição social que possibilita relações de poder. Assim, aproxima-se de Butler (2015) que diz que o gênero é um ato que requer uma "performance repetida". Quando pensamos em

"performance repetida" entendemos que existe movimento/ação em sua existência. Butler, em uma entrevista para o "Big Think" (2011)¹⁴, explica que o gênero é performativo, ou seja, depende de uma ação para existir e essa ação produz uma série de efeitos. A pesquisadora Fernanda Raquel, em seu artigo "Performatividade: subvertendo corpos e identidades em cena" (2016) fala sobre esse conceito em Butler.

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

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

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

Caminho para o final deste #1.Movimento. Ajo no sentido de perceber o que me acontece. Todas as teorias aqui apontadas ajudam-me a entender as amarras às quais fui submetida e com as quais me relaciono cotidianamente. Meu corpoM está marcado por elas, e performativamente age com e sobre elas. Tento colocar

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

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

#2.Movimento - Desatando as amarras

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

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

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

Klauss Vianna (1928 - 1992) foi um bailarino, pesquisador do movimento, preparador corporal, que lançou mão de sua observação das estruturas corporais e de movimento buscando a sensibilização e percepção dos estados corporais indo ao

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

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

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

Neste momento, quando o ato de escrever se faz movimento, não pretendo desenvolver um histórico sobre o que foi a Escola Vianna¹⁵, ou mesmo desenvolver um tratado sobre a TKV como foi pensada até hoje, mas sim, proponho-me a tentar entender como que esta técnica, partindo de uma experiência pessoal, é, ou pode ser, uma desatadora de amarras corporais partindo do entendimento do que é corpomídia.

Considero esse texto um processo criativo, onde EU - escritora estou

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

presente o tempo todo - não seria possível escrever um texto sem estar presente aqui, eu sei, mas o que quero dizer, e que faço questão de reiterar e colocar uma lupa sobre isso tornando o ato de escrita visível à leitora - exponho-me diante do ato em si, questiono-o, crio ao fazê-lo. Passarei aqui a rever, como no #1.Movimento, minha experiência corporal com um foco preciso de entender como cheguei até aqui. Danço na memória, traços de tempo passados, mas que reverberam até hoje.

No curso de graduação em Artes Cênicas da UNICAMP, pouco ouvi sobre a TKV, mas pude vivenciar experiências corporais que - mesmo sem essa denominação - se relacionavam com o que estava buscando. Uma mestra que me tocou em profundidade foi Verônica Fabrini¹⁶. Ali, na disciplina Dança, Música e Ritmo, a pesquisa partindo de um texto da dramaturgia clássica - Oteló, o mouro de Veneza¹⁷ de William Shakespeare - realizamos uma pesquisa sem utilizar palavras, criado a partir de partitura corporal. A distinção entre teatro e dança já se tornava nebulosa naquele trabalho. O desejo de aprofundamento das técnicas do corpo habitavam em mim. Terminei a UNICAMP e me distanciei da Academia. Como num impulso de amadurecimento, precisei sair, viver outras experiências. Muitos outros caminhos percorridos depois, ainda eram emocionais e calorosas as memórias de nossas danças de antes. O corpo entendia essa necessidade de retornar a essa pesquisa. Depois de muito tempo, conheci o Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna e essa memória me empurrou com todos os vetores para cá. Esse reencontro soou como uma novidade. Muito do que me recordava se mostrou diverso, mas o calor era o mesmo. O corpo lembrava do calor da liberdade de movimento.

Esse reencontro se deu também em um momento de crise criativa. Vinha de muito tempo sem atuar diretamente como atriz. Vinha de um contato mais direto com a arte educação. Assim, o reencontro com a TKV me trouxe novamente o desejo de estar de volta ali, na ação cênica, como atuadora. Quando, no terceiro semestre da pós, nos deparamos com a disciplina "Corpo cênico: dança e teatro" que abordamos o processo criativo, esse desejo se fortaleceu mais. Comecei a fazer ligações entre o que estávamos estudando e minha pesquisa como artista criadora.

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

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

Ali surgiu a ideia de escrever sobre o Processo Criativo em TKV, entendendo o próprio ato de escrever como tal.

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

Esse acordar do corpo, traz aos sentidos também, os limites, bloqueios, dores, de nosso corpo aprisionado. Dessa forma, não é algo simples de ser tocado. Antigas e novas dores¹⁸ surgiram e em algum momento me fizeram achar estar em um caminho errado. A crise foi estabelecida e se fez necessário lidar com ela. Um ponto de segurança e apoio fortalecendo a ação, foi o chão. Lugar que usamos para tocar o corpo, empurrar o corpo, envolver o corpo dando uma segurança, um ponto de apoio.

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

Foi a partir dessa relação com o chão que pude trabalhar e compreender as possibilidades que a relação com a força da gravidade me propunha. A gravidade é nosso primeiro desafio para andar. Somos vestidas e tocadas pelo chão e é a partir dessa relação de forças opostas que o bebê vai formando suas musculaturas para

¹⁸ Tenho bursite no ombro direito e bursite no quadril do lado esquerdo que recorrentemente doem. Após o contato com a TKV, aprendi como reduzir, ou até mesmo eliminar, a dor partindo de alongamentos que partem das oposições ósseas para ganhar espaço articular.

conseguir se levantar. A crise é muscular. As novas musculaturas são formadas partindo dos conflitos (oposições). Essa reflexão faz parte dos princípios nos quais está baseada todo o trabalho com a TKV. Esses princípios nos são apresentados pela pesquisadora e sistematizadora da Técnica Klauss Vianna, Neide Neves (2004, p.6-7) da seguinte forma:

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

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

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

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

Partindo dos princípios desenvolvidos por Klauss Vianna, seu trabalho foi sistematizado por Rainer Vianna e Neide Neves em tópicos a serem trabalhados partindo de instruções. Em Miller (2007) encontramos que a sistematização

pressupõe a divisão dos tópicos em estágios sendo eles: processo lúdico¹⁹, processo dos vetores²⁰ e processo criativo e/ou processo didático. "No processo lúdico, o corpo é despertado, desbloqueado, causando a transformação dos padrões de movimento para, na segunda etapa, ser levado ao aprofundamento do processo dos vetores, quando são trabalhadas as direções ósseas, resultando em um processo criativo (...)" (MILLER, 2007, p. 52). Apesar da divisão em estágios distintos, os processos são interdependentes entre si. A divisão se dá com o intuito pedagógico facilitando o entendimento e a apropriação da técnica.

A especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC-SP é dividida em quatro semestres e em cada um deles é trabalhado com foco em um dos processos²¹. Essa distinção traz consigo a noção de processualidade. Apesar da divisão, em todos os semestres fomos provocadas ao ato criativo. Cada professora que conduzia a aula trazia consigo sua experiência artística e pedagógica o que possibilitava o entendimento da singularidade do processo didático. Cada uma trazia sua dança, teatro, música em relação aos princípios e tópicos da TKV. Esse encontro de experiências em relação com as dos alunos era criativo.

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

Desta forma, todo o processo se dá sem a divisão entre técnica e criação. O chão é convocado em todos os encontros e é a partir da relação do corpo no solo que surgem os movimentos. Essa relação transbordou o espaço da sala de estudos e ensaio e passou a habitar no meu cotidiano. Busco, no meu dia-a-dia, o encontro com o chão, quando acordo, levanto da cama, passeio até o banheiro, sento-me na cadeira para comer, saio na rua, ando na calçada. A pesquisa corporal se dá também no cotidiano. Quando me perco dessa atenção, as dores retornam e preciso rever a maneira como me relaciono com o chão, para ampliar os espaços entre as articulações. Toda a ação diária cotidiana está habitada de estudo do corpo, se nos

¹⁹ No processo lúdico são abordados sete tópicos corporais, sendo eles: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global. (MILLER, 2007)

²⁰ O processo dos vetores é um trabalho de direções ósseas mapeadas em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo. (idem)

²¹ Do primeiro ao quarto semestre na seguinte sequência: processo lúdico, processo dos vetores, processo criativo e processo didático.

atentarmos a isso, se ampliarmos a escuta do corpo, podemos (re)conhecer as possibilidades expressivas e criativas do movimento.

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

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

A percepção do corpo no espaço e no tempo, partindo do despertar dos cinco sentidos, proporciona estado de atenção no presente. O primeiro tópico que estudamos no processo lúdico - presença - traz a relação entre os três estados de atenção - eu, o espaço e o outro - e o público²². Nas aulas da Jussara Miller, quando essas palavras foram ditas e trabalhadas, as ligações entre minhas pesquisas de intervenção, teatro e performatividade se colaram aos estudos da pós graduação. No encontro com os meus limites e possibilidades corporais, a TKV proporcionou meu autoconhecimento. O reconhecimento das estruturas corporais e a mobilização de musculaturas antes desconhecidas, possibilitou a flexibilização e ampliação das possibilidades expressivas retomando desejos de criação. Todo esse processo complexo de entendimento se deu em crises repetidas e tormentosas.

Crise. Agora meu corpo decidiu parar de escrever. Forma-se um vazio em meu pensamento e as palavras fogem. Fico sonolenta e confusa. Pauso. Repouso em minha cama-solo. Deitada, percebo o peso de meu corpo em relação a cama. Adormeço. Neste breve espaço de tempo e sono, sonho o corpo afundando no colchão. Enquanto afunda, ao mesmo tempo, um movimento ascendente se desenha. Sendo isso um sonho, possibilidades de imagens são livres. Essa ascensão se dá como uma dilatação corporal em raios que saem do meu corpo sonhado. Acordo.

²² Nos estudos da presença no processo criativo da TKV, Miller desenvolveu uma estratégia didática que considera também um quarto estado de atenção: perceber a cena e suas variáveis ao estar em cena (MILLER e LASZLO, 2016, p. 160)

Sonhei com o conflito, com a oposição de forças que gera movimento! Preciso voltar a escrever. O tempo me exige isso. Caminho para a necessidade de colocar um ponto aqui, necessidade esta imposta pelo tempo e não pelo entendimento de que cheguei ao final. Crise. Até no sono, o sonho me mostra que preciso continuar.#

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

Reverter a crise em escolhas. (Re)conheço-me no ato de escrever. Minhas dificuldades passam por tempos em que me via incapaz. Assim como os meus nós corporais que se fizeram no tempo e que se estruturaram nessa relação corpo-ambiente. As opressões me atravessam e me inibem diante de algo que sempre me vi desencorajada. Agora, recorro ao processo de entendimento pelo qual passei durante o tempo de estudos da TKV.

Sem a intenção de explicar a sistematização da técnica Klauss Vianna, procuro aqui entender de que modo ela pode desatar as amarras de um corpo adormecido e controlado, no intuito de escrever novos contornos e percepções do corpo no espaço e no tempo.

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

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

Desta forma, partindo das instruções, o aluno, artista, pode se tornar um

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

Dentro da TKV, o processo lúdico é a porta de entrada para o despertar do corpo. Iniciando com o tópico presença despertando os cinco sentidos ampliando os sentido cinestésico²³. Assim, somos convidadas a estar aqui e agora, ampliando a atenção para o que vemos, ouvimos, sentimos. (MILLER, 2007)

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

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

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

Neste processo, todos os tópicos se inter relacionam. O aprendizado do corpo se dá de modo integrado "abrindo espaço para a expressão da singularidade

²³ Conjunto de sensações que torna possível perceber os movimentos musculares, causados pelos estímulos do próprio corpo. (in: <https://www.dicio.com.br/cinestesia/> - consulta dia 16/08/2017).

individual." (NEVES, 2010, p.30) O chão é ponto de referência e partida para a pesquisa dos tópicos do processo lúcido e de vetores. Em Miller (2007) encontramos que, partindo da relação com o chão, iniciamos o despertar do corpo, pesquisando as diversas possibilidades articulares, trabalhando o movimento parcial (uma articulação isolada) ou o movimento total (diversas articulações movendo-se simultaneamente). O trabalho das dobradiças do corpo parcialmente permite compreender as possibilidades de movimentos articulares dando a noção de totalidade do corpo e desbloqueando as tensões musculares limitadoras do movimento. Todo o trabalho com as **articulações** propõe a percepção do peso de cada parte do corpo, trabalhando com a leveza para evitar tensão muscular desnecessária e proporcionar espaço articular. Percebemos o **peso** (que é a ação da gravidade sobre os corpos) também na relação com o solo, pesquisando a relação de peso e leveza. "É pelo uso do peso do meu corpo, e não pelo abandono deste, que me oponho à gravidade" (idem, p.56). Partindo da relação com a força da gravidade é que podemos entender a possibilidade de uso de **apoios** corporais. O estudo dos apoios na mudança de níveis, ativando-os em movimento ou pausas, propicia o entendimento das forças de ação e reação levando-nos ao entendimento do tópico **resistência**. "Na ida de um gesto está contida também a vinda: é o que chamo de intenção e contra-intenção muscular" (VIANNA, apud MILLER 2007, p. 70). O entendimento da tridimensionalidade do corpo se dá a partir do estudo das **oposições** corporais (em cima / em baixo, frente / trás, lado esquerdo / lado direito). Partindo das oposições é que se estabelecem espaços articulares. Pode-se trabalhar diversas oposições como crânio e escápulas, ísquios e calcanhares, sacro e crânio, etc. O estudo das oposições é o início dos estudos do processo dos vetores. Após passar por todos os tópicos anteriores, chegamos a percepção do **eixo-global** que é a reorganização do eixo corporal em equilíbrio e alinhamento da estrutura óssea, com tônus muscular adequado. Jussara Miller (2007) fala que essa reorganização precisa se dar com a consciência da labilidade (transitoriedade) desse eixo, já que está sempre em autoconstrução. Aqui também, vemos a relação íntima e necessária com o chão, deitadas ou em pé, a percepção do eixo-global só é possível partindo do toque dos pés, pele, ossos no chão.

É do chão que nasce a pesquisa do processo de vetores. Ponto de encontro dos pés para a caminhada. Apoio e toque da pele, músculos, ossos dos pés. Uma música toca ao fundo enquanto escrevo essa parte. Pés em apoio ativo no chão,

primeiro vetor: metatarso, segundo vetor: calcâneo - formam o triângulo do pé. Apoio ativo se relacionando aos dois primeiros vetores. O primeiro, que é o metatarso, onde a força se dá no sesamóide²⁴ em direção ao chão, reverberando em uma força-reação desse vetor, os três arcos²⁵ de sustentação dos pés, se afastam do chão. O segundo, direcionando-se para baixo e também para dentro. Essa ação reflete no fêmur estabilizando a articulação coxofemoral. E quando o calcâneo é vetorizado para fora, flexibiliza-a. O chão toca meu quadril. Danço com ele. Encontro com o **terceiro vetor: púbis** e o **quarto: sacro**. Na dança do quadril com o chão em pé, o terceiro para cima e o quarto pesando para baixo (lembro aqui que não é uma mudança de posição, mas sim um direcionamento, uma intenção óssea), estabilizando o corpo em pé. Se quero flexionar o quadril e encontrar o chão com as mãos em alongamento, a direção se inverte. Cada corpo, único, vai descobrir a intensidade e forma de vetorizar. Com a musculatura abdominal acionada pelo direcionamento do terceiro vetor, estabilizamos a pelve. O quarto vetor, liberando a pressão dos discos intervertebrais da região lombar, resulta no alongamento da musculatura lombar (MILLER, 2007). O chão está no corpo, mesmo no salto. Ele parte dele e a ele retorna. Volto a dançar percebendo o chão no **quinto vetor: escápulas, sexto: cotovelos, sétimo: metacarpo, oitavo: sétima vértebra cervical**. Giro. O quinto vetor para baixo e para os lados opondo os acrômios, amplia a cintura escapular, reduz a tensão, traz o sexto vetor lateralmente rotando discretamente o úmero para dentro. Sinto a dor causada pela bursite no ombro direito passar. Ao escrever, tento manter esse direcionamento para evitar dores, muitas vezes me perco e volto a dançar. Janelle Monáe toca. Vento nos braços. Sétimo vetor. O metacarpo girado para fora, direcionando a rotação externa do antebraço. Braços - escápulas - asas. O chão faz voar, estabilidade, flexibilidade, peso e leveza. Para alinhar o crânio, o oitavo vetor é direcionado anteriormente. "Essa alavanca leva o crânio posteriormente, alinhando-o na linha gravitacional do eixo global. Esse vetor proporciona a sustentação da cabeça e a flexibilidade da coluna vertebral" (MILLER, 2007, p.86).

Assim o chão veste o corpo todo, em uma dança que abre espaço na articulação desfazendo alguns nós que estão ali firmados na musculatura mais interna. O trabalho com a TKV, provocou em mim o encontro com as prisões

²⁴ Sesamóide dos pés. Localizados na parte inferior do Halux.

²⁵ Arco longitudinal medial, arco longitudinal lateral e arco transversal

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

A menina e o chão²⁶

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

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

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

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

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

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

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

²⁶ Texto escrito por mim no protocolo final da disciplina Técnica Klauss Vianna - Processo Lúdico. Nas aulas da TKV, as professoras Neide Neves, Jussara Miller e Luzia Carion nos provocaram diversas vezes no sentido de entender a importância do chão para a TKV, as suas instruções foram muito provocativas para a criação da intimidade com o chão. Jussara Miller nos trouxe o termo "Vestir-se de chão", essa instrução foi muito importante para o entendimento e aprofundamento da relação com o chão, inclusive em outros níveis do espaço. Essas experiências provocaram muitas transformações em meu corpo.

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

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

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

Viviane Mosé. (2008, p.37)

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

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

As aulas do terceiro semestre - Corpo cênico: dança e teatro - tinham o enfoque todo voltado para o processo criativo. Apesar deste foco, não podemos pensar essa etapa isoladamente. Nestes encontros com as professoras Jussara

Miller e Luzia Carion, as quais ministraram aulas individualmente, fomos envolvidas em modos diversos e complementares de ver o processo de criação, partindo das experiências artísticas vastas de ambas as professoras, e com o foco na técnica Klauss Vianna. Aqui a singularidade artística de cada educadora e de cada aluna, foi um ponto muito relevante para perceber as possibilidades de desdobramento da TKV em diversas áreas da arte.

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

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

Retomo essas memórias partindo da releitura dos protocolos realizados. Nas aulas da Jussara Miller, alguns princípios foram colocados e me tocam aqui. Miller afirma que precisamos dizer sim para a processualidade. "O processo criativo é cheio de não's, portanto precisamos nos apegar aos sins! Quais os sins que você constrói em seu percurso artístico²⁷?" Provoca ainda: "É fundamental pensar a criação como um processo de escolhas, no sentido de seleção e digestão de tudo que foi e é experienciado" (MILLER, 2012, p. 121). Esse processo de escolhas de problemas, que constituem a criação de uma obra, ou de um experimento artístico, se faz de crises e negações. Perceber a possibilidade do sim, em minha trajetória tão insegura, foi muito potente possibilitando que eu chegasse até aqui.

#Muitas vezes os não's me perseguem. Nas comparações que teço com os

²⁷ Comunicação verbal de Jussara Miller em aula.

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

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

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

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

O entendimento sobre o tópico presença, apesar de ter sido trabalhado bastante durante os outros semestres, corporificou-se durante a experiência com o processo criativo. Eu me percebo na relação com o espaço e com a outra pessoa. Para estabelecer um estado de presença, se faz necessário esse encontro no tempo presente. **Eu** (primeiro estado de atenção) estou em relação ao **espaço** (segundo estado de atenção) e com **a outra** (terceiro estado de atenção). No processo criativo, Miller acrescentou o quarto estado de atenção - **o público** -

afirmando **o olhar guardião** da cena estando em cena²⁸. Nas palavras de Eleonora Fabião (2010) "o entrelaçamento é a condição que todo participante do evento teatral tem de, simultaneamente, ver e ser visto – ver-se vendo, ver-se sendo visto, ser visto vendo, ser visto vendo-se" (p. 323).

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

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

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

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

²⁸ Retirado de anotações de aula e dos protocolos.

de teatro acontecia"²⁹.

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

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

Pausa.

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

A arte da performance não é meu foco de estudo e aprofundamento, mas sim as possibilidades que esta propicia para o ato artístico. Butler traz o conceito de performatividade para falar sobre a constituição dos corpos e sua identidade a partir de atos performativos. Dialoga com Foucault no entendimento de que ações de

²⁹ Na "Oficina de Treinamento para Atores com Máscaras Balinesas" realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade (10 a 15 de junho de 2013) oferecida por Eve Doe Bruce (Théâtre Du Soleil), ela disse que trabalhamos duro por horas, dias, meses, para ver um minuto de teatro acontecer.

poder intervém na constituição dos corpos na criação de dispositivos de controle que estabelecem como "naturais" esses atos de fala que de fato são performativos. "O tipo de performatividade que interessa a Judith Butler age através do corpo - os corpos reproduzem as convenções sociais como práticas. Assim, o discurso é também corporal" (RAQUEL, 2016, p.127). Neste artigo de Fernanda Raquel (2016), "Performatividade: subvertendo corpos e identidades em cena", a autora propõe uma análise de fenômenos artísticos e teatrais como ponto de ignição para pensar a materialidade dos corpos e do espaço, partindo das ideias de Judith Butler.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pausa.

#Música de casamento do álbum "Música para casamento e marcha nupcial" no Spotify³⁰. A marcha nupcial se repete diversas vezes em versões. A marcha nupcial esgota a possibilidade de escrita. Troco a música. Danço. Visto o vestido de noiva. Sentada na cozinha, vestida assim, no espaço cotidiano, ouvindo agora uma peça de Mozart - escolha uma música que você aprecie leitora! Você está ouvindo? [ELA, a noiva, nem sabe porque está assim, em algum momento saberá? Sente-se só. Diante do computador. Apoio ativo do olhar na tela. Despe-se. Desde quando esse vestido tem te acompanhado? ELA silencia. Nua, continua]#

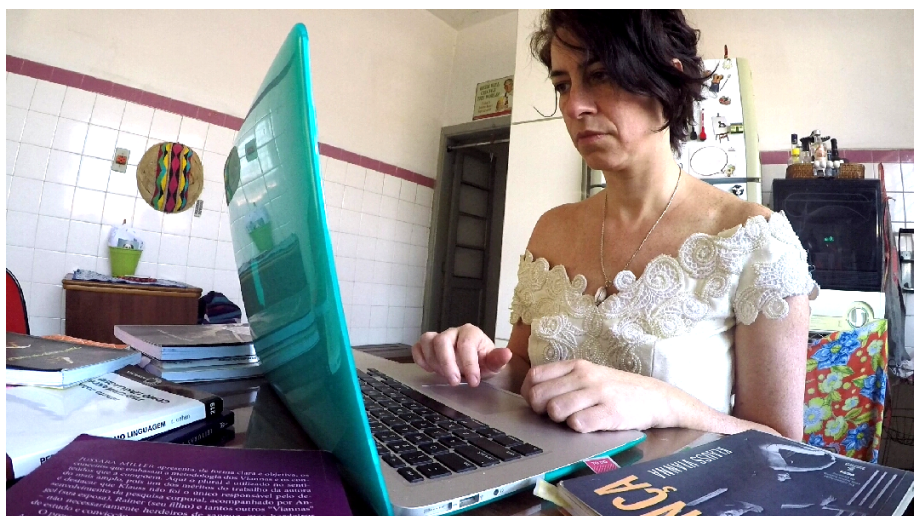


Figura 2 - Processo de escrita. Foto: Verônica Pereira Pinto

#Crise. O processo de escrita é um processo solitário. Nunca havia me visto sozinha em um processo artístico. No único monólogo que havia feito, fazia parte de um espetáculo maior, com muitas outras atrizes e atores, intitulado *Primeiras Estórias*³¹. O texto era uma releitura do conto "Espelho" de Guimarães Rosa (1988) e começava assim: "Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Dela me prezo, sem

³⁰ Aplicativo de música

³¹ Espetáculo *Primeiras Estórias*. Adaptação da obra homônima de Guimarães Rosa para o teatro. Direção João das Neves. Espetáculo de formatura da UNICAMP estreado em 1995. Participou do FIT - Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte.

vangloriar-me" (p.65). Parece que este texto poderia ser uma fala minha sobre o meu processo agora. Quero narrar essa experiência que foi estar só diante de um processo artístico e de como não consigo vangloriar-me disso. Não ainda. Porque este processo teve que parar antes de chegar a um ponto que eu consideraria final. As ações foram realizadas no plano das ideias, os programas foram criados, mas não consegui levar todas ao encontro do público. A crise se faz, mais uma vez, paralisante, mas também gerou ações, afinal, quanto movimento vive em um corpo parado, não é mesmo? Eu explico. Durante o percurso, quase me vi naufragando. O barco parecia ser muito grande e veloz para que eu o conduzisse. Ao ver-me só - quando digo que estava só, quero dizer também que, além da responsabilidade de escrever sobre a experiência vivida que resulta nesse texto - ato solitário o da escrita - vi-me sozinha em meu coletivo artístico³² pela primeira vez. A minha parceira de pesquisa decidiu sair do projeto. Acho que ele estava muito mais com meus desejos estampados do que com os dela, não sei. Esse abandono deixou-me a deriva. Isso aconteceu em meio ao processo de estudo da TKV. Esse acontecido reverberou em nós, bloqueios e inseguranças. Nenhuma palavra no papel. Este vazio tomou-me muito tempo.#

Precisei da sábia e paciente orientação de Jussara Miller para continuar insistindo. Afinal eu não estava só realmente, mesmo tendo a responsabilidade de remar com minhas próprias mãos. A paralisia foi a primeira inspiração. A crise pode navegar entre pontos opostos. Da total apatia e impossibilidade de criar ao estado criativo mais potente. Foi o processo com a TKV que mobilizou meu pensamento novamente, retomando a coragem de tentar algo prático de novo.

A criação da ação #paralisias n.1³³ partiu dos estudos da TKV, surgindo diretamente do estado de não saber para onde ir. Todo o processo de entendimento do que se passava comigo provocando a crise e o vazio criativo se (re)fez em ação. Foi a dança que me levou a sair da imobilidade e ausência de movimento. As instruções das aulas, sempre provocando-nos para um processo de

³² Set Saias

³³Esta ação foi registrada em sete vídeos de um minuto cada. Pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/channel/UCcIWj6LUbKVXoJknfmhY76A> última consulta dia 26/08/217

autoconhecimento e atenção, ganharam força. O processo vivenciado em aula, estimula-nos a autonomia de criação e no trabalho corporal em ações cotidianas.

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

Partindo do conhecimento dos processos internos (tendo certeza de que a distinção dentro/fora não se faz dicotomicamente, mas em processo de contaminação) percebendo suas reverberações em mim, pude perceber um modo de criar minhas próprias instruções. O entendimento do processo como inacabado e a aceitação deste fato, possibilitou o resgate do modo de escrever em ação que foram os protocolos. Visto-me em minha própria pele³⁴ e entendo-me em processo de criação no ato de escrever. Mesmo que nenhuma das ações consigam ir para a rua, este processo inacabado existirá.

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

³⁴ Termo usado pela Jussara Miller em aula.

Na tentativa constante de que questionar os dispositivos de controle do corpo, de transmutar os nós em ação poética, eu chego aqui. Aqui revejo o que já foi e tento relembrar de onde surgiu a escolha do vestido de noiva. Recorro à minha memória de criança, lembro de ver o álbum de casamento de minha mãe. Casamento este que terminou quando eu tinha 2 anos de idade. Ficava encantada com as fotos do vestido. Minha mãe era tão linda! Em algumas fotos, triste. Mas o que significavam aquelas fotos de um casamento que acabou? Se ELA soubesse o que iria acontecer, teria casado? Se ELA continuasse casada, seria a mulher empoderada que se tornou? Lembro também de ir a cerimônias de casamento e ver pessoas chorando, o choro das outras pessoas me tocava, mas o ritual sempre me provocou. Esse espetáculo religioso e ritualizado que é o casamento, que age performativamente reforçando conceitos do patriarcado e do machismo, sempre me trouxe um incômodo.

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

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



Figura 3 - Casamento de minha mãe.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para a Técnica Klauss Vianna, no próprio corpo estão os meios. A partir de um estímulo dado ao sistema motor, neste trânsito de conexões internas ao corpo e corpo-ambiente, num dado momento, podemos provocar a

emergência de imagens, sensações, emoções da história de um determinado corpo, que podem, por sua vez, alimentar novamente o processo todo. (NEVES, 2004, p.20)

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

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

Sino de igreja toca, todas as atrizes vestidas de noiva e com ataduras em partes do corpo se movem buscando um último momento de ação. Ao final das 12 badaladas, todas se paralisam por uma hora. Essa ação foi realizada na praça do Patriarca no centro de São Paulo. Dialogando com o espaço escolhido a ação começou ao meio dia – usando as badaladas da igreja de Santo Antônio.³⁵

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

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

ELAS estão ali. Naquele lugar encontram signos de uma sociedade que as oprime. O patriarcado explicitado em forma estagnada de estátua. Ele

³⁵<http://www.arquisp.org.br/regiao/se/paroisias/paroisias-noivas>

ali reina intocado. Ele é soberano sobre todAs. O patriarca em seu caminho opressor determina tantos moldes e formas de controle dos corpos. Os corpos estão submetidos aos códigos de conduta e comportamento que vem trazendo uma continuidade. Essa continuidade dicotômica, heteronormativa e padronizante... ELAS estão ali. Naquele lugar a santidade estabelecida pelo prédio da igreja de Santo Antônio – aquele casamenteiro. O espaço sagrado mostrando o quanto são pequenAs. ELAS... pequenas diante de tamanha ordem. Tudo é “natural”. ELAS nasceram pra isso. O corpo do pecado original precisa submeter-se ao que ele diz. [O texto que segue contém ironia. Aproveite para rir, ou sorrir comigo. Ouça a música "Ave Maria" de Charles Gounod³⁶. Ouça comigo e imagine a pureza de uma noiva entrando na igreja. Pura e virgem, como a santa!] O que ELAS profanaram ao comer a maçã junto com EVA precisa ser purificado em sofrimento. ELAS sangram e sangrarão sempre. ELAS terão dores insuportáveis. ELAS permanecerão sempre em pecado. E o sexo delas será punido. Tudo muito “natural”. Essa natureza construída culturalmente, submetida a existir atrás de uma linha abissal que se faz invisível para a manutenção da ordem do capital. Tal ordem que transforma seu corpo em mercadoria. Quanto vale agora? Esse dispositivo que controla os corpos tornando-os assujeitados, objetificados, desubjetivados. Quanto vale? O sino ostensivamente toca. Seu som poderoso reitera sua sacralidade. Ele é intocável. Ele é forte. Ele é. Soam as 12 badaladas. Santo Antônio mandando avisar. Ainda estou aqui. Seus corpos são meus. Vou lhes dar um bom marido. Vocês serão submissAs a ele como a igreja é submissa a Deus. O Deus poderoso te ordena isso. Casai e multiplicai. É a ordem “natural” das coisas. Imutável, intangível, intocável – Sagrado. Sagrado é o laço do matrimônio. É ele um rito e mito ao mesmo tempo encenado repetidas vezes. Santo Antônio casamenteiro continua tocando suas badaladas. ELAS correm. Seus vestidos de noiva sujam arrastando no chão. Fogem da igreja, fogem ao casamento, fogem para a rua. Correm sujando-os, sem se importarem. Como noivAs em fuga. Querem fugir, talvez dele, do santo? Do patriarca?

³⁶ Você pode ouvir no link: https://www.youtube.com/watch?v=RNxz_sUEHLc (consultado dia 24/08/2017).

Este permanece imóvel, intocado, sagrado. Mas ELAS não. Precisam mudar. Tirar o sagrado de seu pedestal. Bombardear o pai. Pai? ELAS correm, apoio ativo dos pés no chão. ELAS estão presentes ali. ELAS precisam disso. Corpo em movimento de resistência. Durante as 12 badaladas podem se mover. Depois precisarão pausar. Uma pausa ativa, mas imóvel. O vestido, substantivo masculino, segue pesando sobre seus corpos. ELAS o carregam. Ou são carregadas por ele? O objeto virando coisa, pois não serve mais para o que foi feito – casar-se. Ele não será usado para isso. Ele é coisa. ELAS – coisa. Sem hierarquias. Estão na mesma ordem - Desordem. ELAS não deveriam correr ou andar daquela forma pelas ruas. Sujando o vestido. Deixando de casar. Mas o fazem. Profanadoras, podem romper com a força do patriarca? Do santo? Do manto? O manto já cedeu a coisa. O patriarca está paralisado estátua – coisa? O santo para de gritar. ELAS se paralisam. Por uma hora ficarão assim. Ali ELAS se fundem ao ambiente. De frente a loja *Marisa*, tornam-se vitrine, manequim. Ao lado de barracas de alimentação, tornam-se comida, desejos do estômago e baixo ventre... Em frente a igreja de Santo Antônio, são parte da arquitetura, aguardam algo? Fugiram de algo? Dele? E o patriarca? Parado, estátua. Grita seu canto gospel tentando vender CDs. Estátua morta. ELAS também estão paradas, mas respiram vivas. Respiram, resistência para se manter ali. Em pé. Apoio ativo dos pés no chão. Apoio do olhar em tudo o que as cerca, passa, observa. ELAS são observadas, questionadas, ignoradas. A música, os sons do patriarca, continua. ELAS também, mas em contraponto? Estabelecem uma contraposição? Uma posição que contrapõem a ordem do mercado, dos dispositivos de controle, das linhas abissais? ELAS profanam o que é sagrado, intocado, imaculado. O vestido está maculado pela sujeira do chão, pelos olhares de estranhamento e desejo. Passantes a serviço do santo, planejam o casamento e as tornam vitrine. Gosto mais deste, ou daquele. ELAS viram coisa manequim. “Coisidade” ELAS. Os passantes continuam a escrever novas palavras - Porque estão presas? Essas ataduras? O casamento prendeu elas. Elas não querem casar. Com essa eu casava!!!! Não conseguem se livrar do casamento! Porque vocês não se mexem? Não fogem? Porque estão paradas? Eu

também me sinto assim. Não fica triste, alguém vai casar com você. Querem vender vestido. Gostosa! Olha aquela ali! Eu casava. Parecem bonecas. Gostosas! – muitas coisas ELAS. O patriarca continua estátua imóvel. Seus sons, porém, não cessam. Resistência. ELAS estão ali. Presentes. A invisibilidade, que a naturalização dos papéis de gênero institui, está em choque. São vistAs. Podem ser tocadAs. QuestionadAs. O vestido, deslocado de seu papel sagrado, profana. Uma hora. ELAS se movem. Articulações precisam de lubrificação. Espaço. Aos poucos ELAS partem. Ali, naquele lugar, um rastro permanece. A cidade se alimenta deles. Deixam de existir em segundos. ELAS não estão mais ali? ELAS *corpoM*, se veem. nELAS ainda reverbera a ação. Fim?#



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

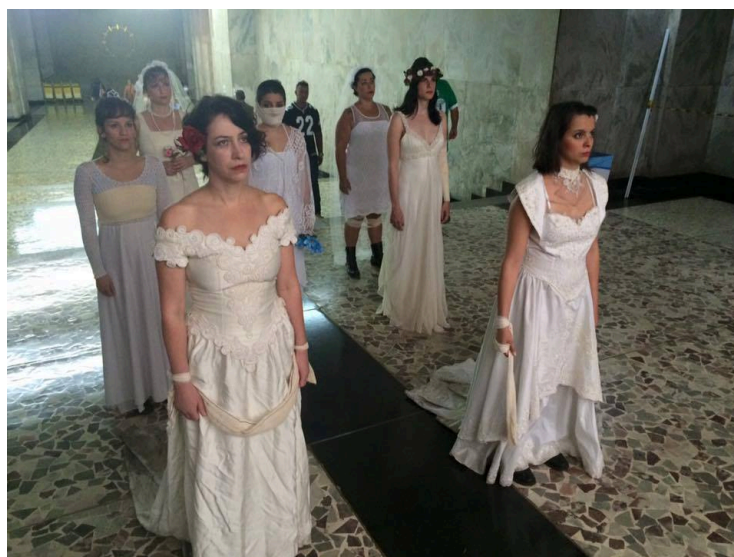


Figura 5 - #paralisias n.1 noivas. Início da ação. Praça do Patriarca.
Foto: Keila Taschini



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



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



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



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



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



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



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

#3.3 Sobre a ação #Sala, Cozinha, Banheiro

Vídeo dança performativo, que está em processo de criação até a presente data. O vestido, desta vez, está em um lugar privado. Encontra-se com o cotidiano rotineiro da casa. O lar é o lugar estabelecido pela sociedade de controle para o corpoM. É lá que ele deve morar, guardado. Quem vê o que acontece no lar? Ações íntimas, reservadas e controladas. O ideal é nada escapar de lá. Dizem os ditados populares: "quem casa quer casa", "em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher". Assim, o lar continua sendo a morada de muitos feminicídios e violências contra a mulher: psicológica, moral, patrimonial, física, sexual. No Mapa da Violência 2015³⁷, vemos que dos 4.762 assassinatos de mulheres registrados em 2013 no Brasil, 50,3% foram cometidos por familiares, sendo que em 33,2% destes casos, o crime foi praticado pelo marido ou ex. São quase 5 mil mortes que representam 13 homicídios femininos diários em 2013. Esses dados alarmantes e reais, mostram como, ainda, a mulher é vista como propriedade de seus maridos. O lar, deixa de ser doce e passa a carregar um amargor que se esconde no âmbito privado. A criação de um vídeo experimental onde a noiva está em relação aos ambientes domésticos poderia profanar o tão sagrado lar e sua pureza?



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

³⁷ Pode ser consultado no endereço:
<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/pesquisas/mapa-da-violencia-2015-homicidio-de-mulheres-no-brasil-flacsoopas-omsonu-mulheresspm-2015/> (consultado em 25/08/2017)

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

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



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

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

Programa de ação: Sala, Cozinha, Banheiro

Tempo de duração: 20 min

Tema corporal base: Presença

Elementos: Vestido, espaço, tópicos, câmera espectadora.

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



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



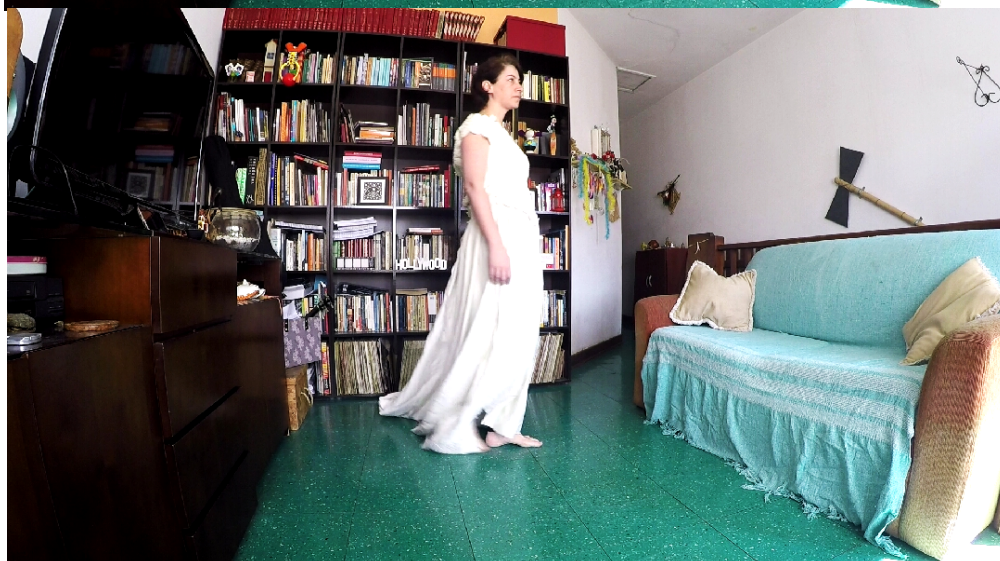
Figura 16 - Experimento 3 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: cozinha. Foto: Verônica Pereira Pinto



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



Figura 18 - Experimento 1 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: Sala.. Foto: Veronica Pereira Pinto



Figuras 19, 20, 21 - Experimento 1 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: Sala.
Foto: Veronica Pereira Pinto

#Inconclusões

Pausa.

Este movimento final é um ponto e vírgula Não finalizo nada aqui, nem tiro conclusões fechadas sobre o que se deu anteriormente. Este movimento surge da necessidade imposta por um tempo, prazo, determinado. Gostaria de permanecer e continuar. Mas não é possível.

Nesse percurso caminhado até aqui, encontrei no ato de escrever este texto uma forma de materializar a ação criativa. Essa materialização é processual e traz texturas, sons, sentimentos. Está contaminada pelas experiências vividas neste espaço de tempo e escrita. Amplia-se ao estabelecer um olhar reflexivo para os possíveis motores de ação que moram em minha memória inventada.

Estar aqui, tentando fazer considerações finais em um processo inacabado, provoca uma sensação inusitada de dor. O peito parece abrir-se. Ísquios sobre a cadeira, relacionam-se com os apoios ativos dos pés em uma tentativa de estabilizar o triângulo ísquios-crânio. Respiro. Alívio. Releio o texto todo. Revejo o que passou. Não quero me despedir ainda. Ficaram tantos desejos para trás. O que fiz aqui afinal?

Tento refazer os movimentos anteriores refletindo sobre a ideia de *corpoM* que intencionei pensar durante esse texto. Algumas suposições surgem a partir dessa dança. Incertezas possíveis.

O **corpoM** é um corpo que sofreu e **sofre diversas violências**. O **patriarcado**, em sua estrutura fundamental relega à mulher um status de **submissão** ao homem Essa situação, reforçada pelo **machismo**, estabelece um modo de existir para a mulher que se dá no espaço do lar, no **ambiente privado**. A relação de posse sobre a mulher e seu lugar é estabelecida historicamente, socialmente. O *corpoM* é um corpo **estranho a si**. Estrangeiro. É um **corpo entre**. É um corpo entre porque é o outro, é objeto, está do lado de lá da **linha Abissal**. O *corpoM* é um corpo violado, um corpo propriedade. Esse processo é violento e provoca um movimento de resistência. Para existir, **deixar de ser objeto** do homem, a mulher precisa resistir. O *corpoM* **resiste** muscularmente. O *corpoM* é **corpomídia** onde a relação corpo-ambiente se dá em **processos co-evolutivos**. Ele contamina e é contaminado pelo ambiente. Sua **ação** cria fluxos de movimento

que podem **reverter os conceitos preestabelecidos**, mesmo que em um micro espaço tempo. *CorpoM* é um corpo que se **inventa em ação**, que *performa* na necessidade de criar **novas metáforas**, novas imagens, novas fronteiras. O *corpoM* é o **meu corpo**. O *corpoM* **está**.

O *corpoM* seria capaz de **profanar os conceitos de gênero** estabelecidos pela heteronormatividade, provocando uma ruptura no binarismo homem-mulher?

Releia somente as partes em negrito.

Qual a percepção que você tem?

É a mesma?

Como está seu corpo agora enquanto finaliza este texto?

É necessário parar.

As ações, apontadas para continuarem, ainda estão mais no plano das ideias. Sinto um vazio enorme em mim. Preciso dançar novamente. Danço o olhar sobre os protocolos e encontro um outro processo criativo que surgiu das aulas da TKV da Luzia Carion. Partindo das partituras criadas nos encontros, imaginei uma dramaturgia performativa que poderia ser realizada³⁸. Não foi ainda. Mas quero inconcluir com mais esse ponto sem nó. Você, que esteve comigo até agora e entende este processo desconstruído, pode gostar disso.

Eu gostaria de continuar...

Esse texto não possui rubricas. Essa cena, pode ser feita em imagens, palavras, vídeo. São fragmentos. Você pode até falar rubrica em cena. A luz é obscura quando a peça começa. Entra ELA. ELA fala sobre si. Ou apenas realiza movimentos que partem dessas palavras.

ELA é uma mulher, pelo menos foi o que disseram quando ELA nasceu. Seu corpo sempre fora identificado como tal. Seguiu sendo assim então. Não tinha nenhuma pretensão de ignorar o fato. Nem mesmo havia pensado que esse tipo de coisa entraria em questão. Apenas quando se viu ali, presa, pôde perceber o quanto isso a oprimia. Ser o outro. Objeto. Aprisionada em si.

ELA começa a perceber seu próprio corpo. Vê-se presa. Dentro daquela área. Vestidos, saias, bolo de noiva. Tudo... Tudo... Tudo penetra mais fundo em mim. Seus pés, guiam seu corpo tateando o limite imposto. ELA move-se sobre seus ombros pesados.

Tudo penetra mais fundo em mim.

³⁸ Texto de minha autoria, escrito no protocolo final para a professora Luzia Carion nas aulas de "Corpo Cênico: dança e teatro".

Ela precisa sair dali. Tenta se levantar. Seu corpo-parafusa o ar, como se quisesse furar uma barreira inventada. Seu peso cede. Ela precisa ficar ali. Não pode ser diferente. Volta ao chão. Tão confortável ser quem sou. Tão bom ficar aqui. Peso. Sente-se mais leve e essa leveza provoca mais movimentos internos. Não sei o que provoca isso. Não. Não. Sei.

Aprendendo a ver, provoca isso. Mais fundo. ELA precisa sair dali. Agita-se, move-se entre grades. Está sendo vista? Ali? Ou alii? Uma fuga seria possível? Talvez ninguém percebesse. Nem ELA. Os sons atraem-na para fora. Sai.

TUDO! TUDO! TUDO! Penetra em mim.
Encontra-se em um labirinto inexistente? O que seria isso? Um sonho perverso? Ver-se como outra? Coisa? Nada? O tapa ainda dói em sua memória. Tenta correr. Foge. Fuja!!!!!!!!!!!! VER! Ainda estão vendo. Não tem como sair dali. Ela arrasta-se até a porta. Quando ali chega três caminhos se apontam. Alguém se aproxima. Precisa ir. Escolhe rapidamente. Arrastando chega à última porta. Trancada. Sangue no chão. É ELA. Cercada por muitos. ELES a observam?

Estou aprendendo a VER!

Sangue. Olha. Chão. ELE.

Sorri. Não sei o que provoca isso. Não precisa deixar de ser quem é. Estou aprendendo. Eu sou. Leve. Ergue-se. Seu caminhar, mais suave. Certeira. Dali não sairá. E ainda: não precisa sair, porque não é um lugar. É ELA. Sorri. VER. Outros. Não sei o que provoca isso. Volta para sua toca. Parece ser segura. Não precisa deixar de ser. Apenas é ELA.

ELA é uma mulher. Mas o que significa isso? ELA pode ser tudo o que quiser. Levemente recolhe-se ao seu leito. Ali pode sonhar com igualdade. ELA. Aprendendo a ver...

FIM?

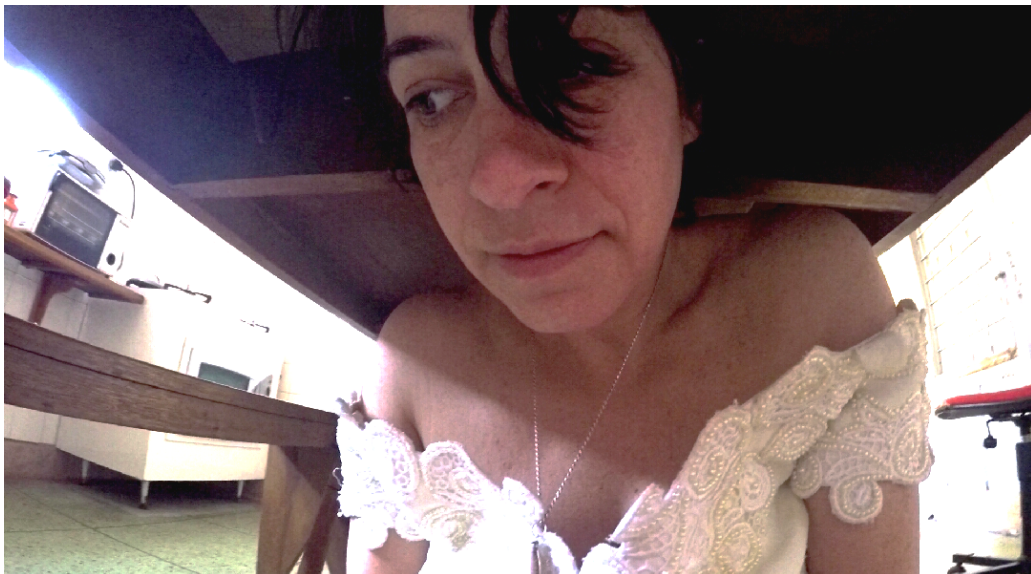


Figura 22 - Experimento 3 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: cozinha.

Foto: Verônica Pereira Pinto

#Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. "O que é um dispositivo?" Tradução de Nilcéia Valdati. **Outra Travessia**, Florianópolis, v. 05, p. 9-16, 2º sem. 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial. 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero** – Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 8ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. 2015.

BUTLER, Judith. **Your Behavior Creates Your Gender**. Vídeo do Canal do YouTube - Big Think. Nova York: Big Think Inc, 2011. Duração: 3 minutos. Disponível em: "<https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc>". Acesso em: agosto de 2017.

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

CASTRO, Alex. **Outrofobia**: textos militantes. 1ª ed. São Paulo: Publisher Brasil, 2015.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FABIÃO, Eleonora. "Corpo Cênico, Estado Cênico." **Folhetim**, v. 17, p. 24-33, Rio de Janeiro: 2003.

FABIÃO, Eleonora. "Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea". **Revista Sala Preta**, v.8, p. 235-246, São Paulo, 2008.

FÉRAL, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo." In: **Revista Sala Preta**, v.8, p. 197-210, São Paulo, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramalhe. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 2ª ed. São Paulo: Annablume Editora, 2006.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. 1ª ed. São Paulo: Annablume Editora, 2010.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. "Por uma Teoria do Corpomídia." In: GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 2ª ed. São Paulo: Annablume Editora, 2006. p. 125 -133.

HANISCH, Carol. "The Persona is Political". In: **Notes from the Second Year: Women's Liberation**. United States, New York (State): New York Radical Women, 1970. p. 76-78.

JEFERSON, Francisco Selbach [et al]. **Mulheres: história e direitos**. Cachoeira do Sul: Ed. do Autor, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. "A Natureza Cultural do Corpo." In: **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 77-102.

LEPECKI, André. "9 Variações sobre coisas e performance." **Revista Urdimento**. nº.19, Novembro, 2012. p. 95-101.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MEDEIROS, Martha. **Coisas da Vida**. Porto Alegre. L&PM, 2005.

MILLER, Jussara. **A Escuta do corpo**. Sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

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

MILLER, Jussara; LASZLO, Cora Miller. "A Sala e a Cena: a importância pedagógica de processos criativos em dança e educação somática." In: **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em**

Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. nº 36, Salvador(BA): UFBA/PPGAC, setembro de 2016. p.150-167.

MILLER, Jussara; NEVES, Neide. "Técnica Klauss Vianna - consciência em movimento". In: **ILINX - Revista do LUME.** Campinas, nº 3, setembro de 2013.

MOSÉ, Viviane. **Pensamento Chão.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia.** 2010 Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2010.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: Estudos para uma Dramaturgia Corporal.** São Paulo: Cortez, 2008.

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

RAQUEL, Fernanda. "Performatividade: subvertendo corpos e identidades em cena." In: GREINER, Christine (org.). **Leituras de Judith Butler.** São Paulo: Annablume, 2016. p. 123-137.

ROMANO, Lucia Regina Vieira Romano. **De quem é esse corpo? – A performatividade do feminino no teatro contemporâneo.** 2009. v.1 Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009.

ROMÃO, Luiza. **Coquetel motolove.** 1ª ed. São Paulo: Selo Doburro, 2015.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** 3ª Edição. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias.** 27ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANTOS, Boaventura de Souza. "Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes." **Revista Crítica de Ciências Sociais,** nº 78, Outubro p. 3-46, 2007.

SCOTT, Joan. "Gênero: uma categoria útil para a análise histórica." In: **SOS CORPO: gênero e cidadania**. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. 3ª ed. Recife, abril de 1996.

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