

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL – IACS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES - PPGCA**

THIAGO PIQUET DA CUNHA

**O TRABALHO CORPORAL DE KLAUSS VIANNA COMO AFLUENTE DA “DANÇA
ÀS AVESSAS” DE ANTONIN ARTAUD: PARA UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA**

**NITERÓI
2019**

THIAGO PIQUET DA CUNHA

O TRABALHO CORPORAL DE KLAUSS VIANNA COMO AFLUENTE DA “DANÇA ÀS AVESSAS” DE ANTONIN ARTAUD: PARA UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dra. Martha de Mello Ribeiro

NITERÓI

2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C972t Cunha, Thiago Piquet da
O trabalho corporal de Klauss Vianna como afluente da
"dança às avessas" de Antonin Artaud : para uma experiência
pedagógica / Thiago Piquet da Cunha ; Martha de Mello
Ribeiro, orientadora. Niterói, 2019.
85 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCA.2019.m.11841376760>

1. Dança; aspecto social. 2. Dança na educação. 3.
Pesquisa comportamental. 4. Corpo humano (Filosofia). 5.
Produção intelectual. I. Ribeiro, Martha de Mello,
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

THIAGO PIQUET DA CUNHA

O TRABALHO CORPORAL DE KLAUSS VIANNA COMO AFLUENTE DA “DANÇA ÀS AVESSAS” DE ANTONIN ARTAUD: PARA UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. MARTHA DE MELLO RIBEIRO
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dr. LUIZ GUILHERME VERGARA
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof.^a Dra. JACYAN CASTILHO DE OLIVEIRA
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Dedico este trabalho aos bêbados de fim de festa que dançam sorridentes e despreziosos; Aos rebeldes sem causa que são avessos aos padrões preestabelecidos pela sociedade; Aos loucos solitários que riem de si mesmos, de seus gestos e, assim, expõem uma alegria singular; Aos audaciosos que fogem da “caixinha” e ficam longe das regras de uma cartilha determinista; Às crianças que produzem movimentos desconexos e, por isso, nos encantam com seus bailados engraçados; Aos indômitos que se fazem de surdos perante os prejulgamentos...

AGRADECIMENTOS

Por todas as minhas conquistas, começo sempre agradecendo à minha mãe e irmã, que representam minha família. E meu cunhado, que não é parente, mas é mais do que isso.

Agradeço aos meus mestres/professores - de todos os âmbitos, dentro e fora da academia. Foram eles que encheram minha bagagem de conhecimentos vãos e me colocaram no rumo das incertezas para que eu trilhasse minhas próprias convicções frágeis. Se hoje sou esponjoso, poroso, passível de ser permeado, devo agradecer a cada um e cada uma de vocês.

Um agradecimento mais do que especial à minha mestre, professora, orientadora, parceira, “ídola”, meu referencial, Martha Ribeiro, a quem devo minha eterna admiração por toda a atenção, paciência, dedicação, incentivo, orientação, credibilidade, confiança, etc, etc, etc. Meu muito obrigado!

Aos meus amigos, que, de uma forma ou de outra, davam um jeito de que eu soubesse que eles estavam ali comigo.

Agradeço ao Danilo Magalhães (Peketito) que foi meu parceiro desde o início do mestrado e hoje é um grande amigo. Foi ele o que mais sofreu com minhas variações de humor, quem vibrou com cada capítulo escrito, com quem chorei nos momentos de desespero, quem dormia de luz acesa enquanto eu virava a noite escrevendo, quem me dizia todos os dias que eu iria conseguir. Obrigado Tuxo!

Agradeço à Tenara Gabriela, e toda a Companhia de Ballet da Cidade de Niterói, fundamentais em todo este processo.

Agradeço ao Bruno Santos que esteve ao meu lado, me acalmando e me incentivando na fase final da escrita.

Agradeço também aos meus colegas de turma que compartilharam cada conhecimento adquirido, nos compadecemos e nos ajudamos constantemente.

Agradeço ao PPGCA/UFF e à CAPES pelo que foi investido em meus estudos.

Ao curso de Artes da UFF e aos alunos que participaram das minhas disciplinas e me permitiram experienciar a dicotomia reflexiva do aluno-professor.

Ao LCICC e aos artistas com quem tive contato e trocamos muita coisa boa.

E a todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a conclusão desta pesquisa.

“O que eu não gosto é do bom gosto
Eu não gosto de bom senso
Eu não gosto dos bons modos
Não gosto

Eu não julgo competência
Eu não ligo pra etiqueta
Eu aplaudo rebeldias
Eu não condeno vaidades

O que eu não gosto é do bom gosto
Eu não gosto de bom senso
Eu não gosto dos bons modos
Não gosto

Eu gosto dos que têm fome
Dos que morrem de vontade
Dos que secam de desejo
Dos que ardem”

(Adriana Calcanhoto)

RESUMO

Esta dissertação pretende mergulhar nas pesquisas de movimento propostas por Klauss Vianna, sob a luz dos manifestos escritos por Antonin Artaud entre os anos 30 e 40 do século XX – principalmente os que se referem ao *Teatro da Crueldade* e ao *Corpo sem Órgãos*. Com isso, objetiva-se apontar as afinidades entre a busca de uma consciência corporal, feita através de investigações do corpo somático, de Vianna, com o enlace da eterna busca de um *Corpo sem Órgãos*, de Artaud, que nos conduz a um *dançar às avessas*. Tencionaremos aqui uma série de diálogos entre teóricos, pesquisadores e filósofos que analisam este recorte teórico, a fim de corroborar esta aproximação, que mesmo distante temporalmente, estão ligadas de maneira rizomática. Atrelado a isso, veremos como a pesquisa se desenvolveu no campo da experiência e da prática artística. Por fim, o que se pretende aqui é fazer ecoar as reverberações de ambas as particularidades, tão presentes na cena contemporânea, e apresentar um panorama de discursos, cujos gatilhos de indagação são o corpo e a fricção entre arte e vida.

Palavras – chave: O corpo em cena; Investigações somáticas; Dança às avessas; Diálogos contemporâneos; Klauss e Artaud.

ABSTRACT

This dissertation intends to delve into the movement research proposed by Klauss Vianna, in accordance with the manifestos written by Antonin Artaud between the 30s and 40s of the 20th century - especially those that refer to the "Theater of Cruelty" and the "Body without Organs". The aim is to identify the affinities between Vianna's search for a body consciousness made through investigations of the somatic body and the eternal search for a "Body without Organs" of Artaud. That leads us to a dance backwards. By stressing dialogues between theoreticians, researchers and philosophers who analyze this theoretical clipping we aim to corroborate their proximity, which even temporarily distant, are interconnected rhizomatically. Also, we aim to analyse how research has developed in the field of experience and artistic practice. Finally, we intend to echo the reverberations of both particularities present in the contemporary scene and present a panorama of discourses, whose starts are the body and the friction between art and life.

Key words: The body in scene; Somatic investigations; Dance backwards; Contemporary Dialogues; Klauss and Artaud.

Sumário

Introdução	10
1. O teatro “esquizo” de Artaud	16
1.1 Diálogos sobre <i>O Teatro da Crueldade</i>	18
1.2 Diálogos sobre o Corpo sem Órgãos (CsO)	25
1.3 A peste espalhada pela revolução artaudiana	31
2. A pesquisa de movimento proposta por Klauss Vianna	36
2.1 Um mergulho no livro <i>A dança</i>	38
2.2 A confluência de Klauss com Artaud	47
3. Treinamento do corpo na arte: processos criativos e pedagógicos.....	53
3.1 Laços artísticos e acadêmicos no horizonte da pesquisa	55
3.2 O LCICC e os experimentos contemporâneos no corpo cênico	58
3.3 “Conformações através do corpo”: a experiência docente no Curso de Artes da UFF	64
Considerações Finais	72
Referências Bibliográficas.....	74
APENDICE I	79
APENDICE II.....	82
APENDICE III.....	85

Introdução

Esta dissertação se concentra no campo das artes cênicas e apresenta um estudo sobre o destaque que vem sendo dado ao corpo, principalmente a partir da segunda metade do século XX, como podemos observar na eclosão dos *happenings* e da *performance* por exemplo, uma vez que diversos fatores levaram estas manifestações artísticas da época a consolidar uma concepção de corpo como protagonista da cena, ou seja, uma concepção que coloca em perspectiva o corpo. Observaremos alguns dos ideais subversivos dessas manifestações que provocaram profundas mudanças no pensamento sobre artes cênicas e que acreditamos ter aberto uma rasgadura nas regras instituídas, o que criou um amplo espaço de possibilidades inovadoras, fazendo com que o corpo passasse a assumir o primeiro plano na cena contemporânea.

No caso do *happening*, por exemplo, é sabido que esse movimento teve início nos anos sessenta e que, segundo a prof^a. Dra. Viviane Matesco (2016), surgiu como uma manifestação artística que buscava a fuga da objetividade convencional das artes e o questionamento a respeito da noção de corpo literal concebida pelo *status quo* da sociedade daquele período. Matesco afirma que “a impossibilidade de repetição, a relativa margem de imprevistos e a utilização de locais alternativos que misturavam teatro, dança, música, escultura, poesia e pintura conferiam caráter híbrido aos eventos do *happening*” (p. 72-73). Isso também favoreceu para liberar o indivíduo de sua alienação provocada pelo sistema oficial de arte e promover um forte movimento em prol da reconquista do corpo participativo nesses acontecimentos de integração entre todas as linguagens.

Já a *performance*, diferentemente do *happening*, surgiu como ações realizadas por artistas que buscavam a valorização da criatividade e liberdade artística em detrimento da técnica e do virtuosismo. Nesse ato artístico, performático, o corpo passa a ser o elemento constitutivo dessa manifestação artística, apresentando-se assim o corpo como obra de arte, um corpo-obra, que desconstrói a tríade autor-obra-público e provoca o deslocamento decisivo para a experimentação estética do espaço da vida social – uma relação recorrente nas preocupações da arte contemporânea. Neste estudo, consideramos que a *performance* é uma linguagem interdisciplinar entre teatro, dança e artes visuais e, sendo assim, também será compreendida como uma arte viva, que acontece em

determinado espaço e sua mais potente diretriz se encontra na ação em tempo real, ou seja, no tempo presente da ação “acontecete”¹ (sic), no aqui e agora.

O breve relato dessas manifestações serve apenas para apontar qual o percurso será seguido nesta pesquisa, não cabendo aqui um aprofundamento sobre essas manifestações. Abordaremos aspectos de inovação no fazer artístico, especialmente no que tange o pensamento sobre o corpo, tendo como base os escritos de Artaud e de Vianna. O recorte desta pesquisa se limita a investigar esses dois renomados mobilizadores que impulsionaram descobertas do corpo e suas potencialidades no campo das Artes da Cena [teatro/dança/circo]: Antonin Artaud – poeta, ator, roteirista, dramaturgo e diretor de teatro francês – que antecede os movimentos artísticos citados e Klauss Vianna – bailarino, coreógrafo, preparador corporal e diretor – cuja vida profissional esteve em simultaneidade com tais manifestações artísticas.

A proposta desta dissertação será o diálogo com a fonte do pensamento de Antonin Artaud, ou seja, a elaboração conceitual do Teatro da Crueldade e sua manifestação no Corpo sem Órgãos. O intuito aqui é criar um aqueduto conceitual que conecte o pensamento cruel artaudiano à pesquisa de movimento proposta por Klauss Vianna para o campo da dança, mas que também possui uma estreita relação com o universo do teatro. Projetando um rio como metáfora dessa conexão, tensionamos chegar à hipótese de que a não diferenciação entre teatro e vida, tão procurada por Artaud, se faz como um vaso comunicante, um afluente, com a defesa de Klauss ao dizer que “dança é vida” (VIANNA, 2006).

Sabemos que Artaud viveu na Europa, de 1896 a 1948 e que Vianna viveu no Brasil, de 1928 a 1992. O que se considera aqui é a contemporaneidade e a particularidade no trabalho de cada pesquisador conectadas pelo rizoma². E apesar da primeira edição traduzida para o português do livro *O Teatro e seu Duplo*, de Artaud, só ter sido feita no ano de 1984, por Teixeira Coelho, sabemos que Klauss Vianna esteve em contato com os escritos de Artaud na década de 1970, quando esteve atuante nos processos de montagem do Teatro Ipanema³.

¹ Termo extraído do texto da peça *Eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece* (2017), de Martha Ribeiro.

² Segundo Deleuze e Guatarri (1995), o rizoma se refere à multiplicidade, pluralismos, linhas de fuga e intensidades. “O rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (pág. 31).

³ Fundado por Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, em 1959, com o nome de Teatro do Rio, passou a se chamar Teatro de Ipanema nos anos 70, quando se juntou a atriz Leyla Ribeiro e

Segundo Joana Ribeiro da Silva Tavares (2010), o grupo estava influenciado pelos pensamentos artaudianos, liam e estudavam seus textos que também serviram de alicerce para o “teatro de vanguarda norte americanos dos anos setenta, como o *Living Theatre*, que Rubens Corrêa tivera oportunidade de assistir em Nova *Yorque* [sic]” (p.164). Além disso, a autora conclui também que “esse contato com o Teatro Ipanema serviu para que Klauss Vianna desenvolvesse sua técnica corporal” (p. 164). Acreditamos então que essas informações dão margem e fluidez para a aproximação que esta dissertação pretende traçar entre os autores que servem como objeto de estudo.

Em Artaud será analisado o teatro como ato de crueldade, como algo contagioso apostando numa não distinção entre os termos palavra e ação; entre teatro, crueldade e vida. Em Vianna, observaremos as proposições que estimulam a busca por espaços singulares em um corpo consciente, e as investigações somáticas em um corpo dançante. Pretendemos demonstrar que tanto um, quanto outro faz com que seus questionamentos fluidos se infiltrem nas margens porosas que o coletivo social costuma estipular como limites e definições para o fazer artístico e, assim, ultrapassando essa barreiras impostas, eles buscam novos cursos, desvios e criam meandros que fortalecem o rumo do leito principal que é a vida.

Curiosamente perceberemos que, para ambos, nenhuma modificação no corpo acontece sem enfrentamento, urgência e ato necessário para se existir. E é por isso que o corpo deverá se apresentar como um espaço experimentável para que estas relações e estas tensões sejam cruelmente dançadas, uma *dança às avessas*. Chamaremos de avessas a dança que transcende a preparação, que repudia o adestramento, que foge dos seus automatismos e busca uma reapropriação do corpo e de sua pulsação vital. Uma dança que projete a vivacidade do indivíduo a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que se está presente. O artista que deseja dançar cruelmente, dançar às avessas, deverá fazer com que seus movimentos se exteriorizem através de uma composição íntima e consciente com o ritmo, o espaço, as emoções e as sensações de tal modo que cada apresentação se torne um acontecimento sensível, uma criação plena de significados capaz de afetar tanto quem executa como quem assiste.

conseguiram ter uma nova sede. Dentre as montagens mais famosas que Klauss Vianna participou na montagem estão: O Arquiteto e o Imperador da Assíria (1970), primeira montagem teatral com assinatura na ficha técnica de “expressão corporal” e Hoje é dia de Rock (1971), espetáculo que aprofundaria, verticalmente, a linguagem ritualística do Teatro Ipanema e que conferiu a Klauss Vianna um Molière inédito: o Prêmio Air France de Teatro de 1972. (TAVARES, 2010, p.141-165)

Aproveitamos também para esclarecer que não nos concentraremos naquilo que distancia e separa os pensadores aqui elencados, uma vez que, se fôssemos por esse caminho, certamente encontraríamos muitas divergências. Porém, nossa pretensão é outra, verificar o que os une, quais questionamentos estão interligados, e assim poder conduzir uma investigação na dança de Klauss Vianna e seus desdobramentos, deixando-se fluir nos meandros do Teatro da Crueldade e do Corpo sem Órgãos. A construção textual coloca em diálogo obras literárias que abordam os temas aqui destacados de forma a dar consistência à proposição final de realizar a aproximação entre os dois artistas citados, objetos desta pesquisa.

Para começar, propomos no primeiro capítulo elucidar importantes fundamentos de compreensão e alargamento do pensamento de Antonin Artaud sobre o Teatro da Crueldade e o Corpo sem Órgãos. Debruçamos-nos então em três textos-chaves de Artaud, a fim de tencionar as diretrizes do diálogo, que são: *O Teatro e seu Duplo*; *Linguagem e Vida* e *Para acabar com o juízo de deus*. Para dialogar sobre o tema *O Teatro da Crueldade* imergimos nas obras literárias de: Cassiano Quilici – professor da UNICAMP; Ceres Vittori – professora da UEL; Gilles Deleuze – filósofo; Jacob Guinsburg – crítico de teatro; Jacques Derrida – filósofo; Marco De Marinis – professor Universidade de Bologna; Peter Brook – diretor teatral; Rodrigo Barbara – doutorando na UFG e Sábado Magaldi – jornalista e crítico de artes.

Já para o diálogo sobre o tema *Corpo sem Órgãos*, adentramos nas obras literárias de: Daniel Lins – filósofo; Félix Guattari e Gilles Deleuze – filósofos; Marcio Sales – filósofo; Martha Ribeiro – professora da UFF; Kuniichi Uno – filósofo e novamente em textos de Cassiano Quilici; Ceres Vittori; Marco De Marinis e Peter Brook. Finalizando o primeiro capítulo, apontamos alguns movimentos artísticos iniciados a partir da metade do século XX que carregavam em suas propostas as ideias de Artaud. Apenas como registro da proliferação do que Artaud chamou de peste, citamos o Teatro Ritual de Jerzy Grotowski e o trabalho cênico desenvolvido pelo Living Theatre nos Estados Unidos, além de pontuar os questionamentos circulantes na época que desaguaram nos *happenings* e na performance. Nesta parte, utilizamos os textos de: Marco De Marinis; Peter Brook; Jacob Guinsburg; Marvin Carlson e José Mário Peixoto Santos – artista e pesquisador doutor na arte da performance.

No segundo capítulo, a ênfase será dada para o trabalho corporal proposto por Klauss Vianna e os desdobramentos que se sucederam a partir da

sistematização feita de suas pesquisas de movimento. Em um primeiro momento, tem-se uma contextualização sobre a escolha de se trabalhar com os fundamentos de Klauss Vianna, um reconhecimento de sua importância [assim como a de Angel e Rainer] para as artes cênicas no Brasil e um breve apontamento sobre a aproximação que faremos entre Klauss e Artaud.

Para demonstrarmos o que Klauss pensa sobre a dança, elaboramos um breve resumo do livro *A Dança*, escrito por Klauss, em colaboração com Marco Antônio de Carvalho, Ana Francisca Ponzio e Luiz Pellegrini, onde a pretensão não é exaurir o discurso do autor, mas apenas reconhecer sua proposta de trabalho e compreender suas premissas sobre a pesquisa de movimento que ele desenvolveu. Apresentar alguns pontos de destaque que o aproximem do pensamento *esquizo* e *cruel* de Artaud. Finalizando este capítulo, destacaremos os pontos de contato entre o trabalho de Klauss e os manifestos de Artaud, a fim de defender que há uma conexão pouco revelada entre seus pensamentos que no contexto contemporâneo se torna oportuna a sua explanação. Aqui, nos debruçamos nas pesquisas de Jussara Miller – professora da PUC/SP; Ceres Vittori – professora da UNICAM; Joana Ribeiro – professora da UNIRIO; Neide Neves – professora da PUC/SP; Martha Ribeiro – professora da UFF e do acervo online disponível em www.klaussvianna.art.br.

O desenvolvimento desta pesquisa segue duas rotas simultâneas e interagentes que são: uma teoria reflexiva e uma prática aplicada. Sendo assim, no terceiro capítulo, faço um relato pessoal sobre alguns dos trabalhos práticos experimentais que dialogaram diretamente com esta pesquisa e onde usei todos esses “pensamentos rebeldes”⁴ como base para a elaboração de aulas de “preparação corporal” para artistas e não artistas. Para isso, além da minha trajetória artística e acadêmica, apresentarei dois diferentes panoramas investigativos que permearam e complementaram esta pesquisa. O primeiro que apresenta o Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC), projeto no qual participo desde 2013 e que nas duas últimas montagens teatrais realizadas entre 2017 e 2019 – *Eu sou eu porque me cachorrinho me conhece*⁵ (2017/2018) e

⁴ **Pensadores Rebeldes** é uma expressão usada por Scarlett Marton ao se referir a filósofos como Nietzsche, Foucault, Deleuze, etc. Aqui, o termo Rebelde compreende pensadores cujos pensamentos foram revolucionários e questionadores da filosofia tradicional. (BARBARA, 2017, p.24)

⁵ Direção Geral, Concepção e Dramaturgia de Martha Ribeiro; Fragmentos de Textos de Gertrude Stein; estreou em novembro de 2017, no Teatro Popular Oscar Niemeyer (Niterói-RJ), com temporadas na sala Eletroacústica da Cidade das Artes e no Teatro Glauce Rocha, ambos na cidade do Rio de Janeiro (RJ) e no Teatro da UFF (Niterói-RJ).

*Amor não Recomendado*⁶ (2018/2019) – estive como preparador corporal do elenco, ao mesmo tempo em que estive como aluno do Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – mestrado acadêmico – da Universidade Federal Fluminense (PPGCA/UFF). O segundo panorama será o da disciplina chamada *Conformações através do Corpo*, ministrada no primeiro semestre de 2018 para os alunos de graduação no curso de Artes da UFF. Comentarei aqui as proposições de movimento feitas dentro e fora da sala de aula que visavam provocar nos alunos uma imersão inicial no processo de criação com enfoque no corpo, valorizando as habilidades e potencialidades de cada aluno, buscando despertar a dança existente no interior de cada um e fazer com que ela emergisse no formato artístico que o aluno pretendesse.

São nessas veredas abertas pelos artistas revolucionários que criticam o pensamento sobre as artes cênicas, a partir do século XX, que vislumbramos metaforicamente a existência de uma hidrografia capaz de conectar Antonin Artaud a Klauss Vianna. Consideramos aqui que a proposição cruel artaudiana a respeito da fricção entre teatro e vida e do dançar às avessas seria o leito principal de um rio. E que este rio segue seu curso sendo alimentado por diversos afluentes que corroboram com a ideia de que a potência expressiva do artista se encontra na busca por um corpo liberto, um corpo sem órgãos. E assim, defendemos que o trabalho corporal e a pesquisa de movimento proposto por Klauss Vianna tendem a serem esses afluentes.

⁶ Direção Geral, Concepção e Dramaturgia de Martha Ribeiro. Uma história que coloca em reflexão as inquietações contidas no Banquete de Platão e traz pra cena personalidades ditas marginais, artistas conturbados e personagens clássicos para se pensar filosoficamente o amor e seus inconfessáveis desejos. Estreou em março de 2019 no Teatro da UFF (Niterói-RJ).

1. O teatro “esquizo” de Artaud ⁷

Artaud passou os últimos anos da sua vida em tratamentos psiquiátricos nos mais diversos manicômios da França, sob o laudo de ser um louco esquizofrênico. No entanto, ele nunca se rendeu ao estado patológico e promoveu diversos questionamentos a respeito da vida. “Artaud, por meio de seus escritos conseguia manter uma ligação com o mundo e revelar o que experimentava” (SALLES, 2010, p.3). É sabido que os estudos mais recentes sobre a loucura apontam para que esta nomenclatura seja analisada em contexto social, e não patológico. Mas este não é o assunto que abordaremos nesta pesquisa. O que nos interessa aqui é pensar que “a loucura se apresenta como algo que acontece em nossa subjetividade e para a qual não conseguimos encontrar uma linguagem capaz de defini-la ou explicá-la.” (idem)

Faz-se pertinente frisar o diagnóstico dado à Artaud e, principalmente, analisar as brutais violências sofridas por ele, no corpo dele, no período em que fora enclausurado nos manicômios, para termos uma noção do que o leva a querer reescrever o corpo. Ratificando esse posicionamento, cito aqui Kuniichi Uno:

Tudo o que ele escreveu em suas centenas de cadernos apresentase como um apocalipse do corpo, tanto que ele continua a pensar constantemente em como o corpo foi roubado, martirizado, torturado, deformado, suprimido de uma maneira quase irre recuperável. O Cristo, as doutrinas, os misticismos, as metafísicas, as ciências, as políticas, tudo o que é social, a medicina e os hospitais psiquiátricos são responsáveis por isso. (UNO, 2012, p. 41)

Sendo assim, classificar os manifestos de Artaud como esquizo demonstra a necessidade da sua escrita contra o sistema ao qual ele foi enquadrado, contra a ordem social. Seus manifestos não são meras alucinações, são questionamentos sobre as imposições que se recusou a aceitar, sobre as doutrinas que não acatou, sobre a hipocrisia que ele explanava às claras. São reações contrárias aos dogmas alienantes que estavam cravados em sua vida e que se evidencia no relato onde diz que “há em todo demente um gênio incompreendido, cuja ideia que luzia na cabeça provocou medo, e que só no delírio pode encontrar uma saída para os estrangulamentos que a vida lhe prepara” (ARTAUD, 1995, p.267).

⁷ Expressão utilizada por Deleuze e Guatarri (1995) para adjetivar aquilo que “recusa toda idéia de fatalidade decalcada, seja qual for o nome que se lhe dê, divina, anagógica, histórica, econômica, estrutural, hereditária ou sintagmática” (pág. 21).

Quando analisamos os manifestos de Artaud, no desenvolvimento desta dissertação, percebemos que ele instaurou um paradoxo ao promover uma “tradição de rupturas” (BARBARA, 2017). Ou seja, a série de questionamentos do fazer artístico que Artaud lançou, buscando fugas da padronização e da generalidade, a fim de alcançar outras linguagens, faz com que se criem diversos ramos de pensamentos que estarão sempre em autocrítica para não se tornar algo rígido, principalmente em relação ao teatro, e com isso promove os estudos sobre O Teatro da Crueldade – que entenderemos melhor a seguir.

Outro ponto crucial que destacaremos mais adiante é o anseio de Artaud em prospectar um desejo no campo do *não pensamento*, ou seja, algo que está no impensável, no inimaginável, no indefinido pelas linguagens já conhecidas. Esse desejo vai ser a criação de um “duplo espectro de si”⁸ (LINS, 1999) que não seja de carne, mas de um corpo afetivo, poroso e “povoado de intensidades” (DELEUZE e GUATARRI, 1996), um Corpo sem Órgãos. O que, a princípio, pode parecer antitético, ficará mais evidente ao entendermos que não se trata simplesmente de arrancar os órgãos do corpo e obter um corpo vazio, mas sim desestruturar o controle organizacional que os órgãos impõem ao corpo e preencher este corpo de afetividades. Em ambos os casos, Artaud inicia uma alteração no campo do sensível em busca de desfazer as regras, as normas padrões e tudo o mais que se tenha como modelo e compreensão de normalidade.

Analisaremos os manifestos de Artaud dialogando com teóricos como Deleuze e Guatarri (1995) que, ao dissertar sobre o devir⁹ e relacioná-lo com um “excelente sonho esquizofrênico” (p.40), apontam para a necessidade de uma escrita que seja nômade e rizomática, uma escrita que abandone os estratos, a segmentaridade e o aparelho do Estado. Para esses filósofos, o Corpo sem Órgãos que Artaud defende seria um corpo pleno, povoado de multiplicidades, um corpo que “se distribui segundo movimentos de multidões” (p. 41) e que, de tão fervilhante, ele expulsou o organismo e sua organização. Eles nos conduzem a pensar nesta ausência de ordem, nesta falta de linearidade racional, como consequência da

⁸ Termo que será contextualizado a seguir.

⁹ Segundo Deleuze e Guatarri (1995), o devir é um movimento mútuo de desterritorialização e reterritorialização entre elementos heterogêneos que possuem aproximação rizomática. O exemplo clássico é o da orquídea quando pousa nela a vespa: “A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade.” (p. 17) No momento da ação, existe um devir orquídea-vespa / vespa-orquídea que não pode ser submetido ao que quer que seja de significante.

variação e modificação dos elementos estruturantes que não permitem uma construção lógica e significativa do que é descrito, por exemplo, no sonho esquizofrênico. Então, eles buscam compreender, em Freud, essa fuga do consciente para o inconsciente e explicam que “o problema de povoamento no inconsciente está em tudo o que se passa nos poros do esquizo” (p. 41).

Refletiremos também com o Prof. Me. Rodrigo Barbara ao dizer que:

Artaud, para além dos diagnósticos e dos rótulos da medicina mental, se fez louco e achou na loucura uma forma de se libertar, achou uma forma autêntica de enfrentar o mundo pela poesia, pelo teatro, pela crueldade, pelo Teatro da Crueldade. Antonin Artaud, o louco autêntico, com sua arte cruel, nos possibilitou pensar o corpo liberto dos seus automatismos, do organismo que limita e que impede a criação e afrontou diversos princípios dominantes. (BARBARA, 2017, p. 105)

Esquizo será então este comportamento anárquico, que deseja se refazer e experimentar em si novas possibilidades. A violação da sanidade, o esgotamento de si, o desfazimento de automatismos, a imprevisibilidade, ou seja, o paradoxo – o desejo de se pensar o impensável. Compreenderemos esta adjetivação como uma característica dos sintomas apresentados por Artaud ao questionar a cultura, a arte, a sociedade e associar tudo isso a uma caixa de representação. Perceberemos que o esquizo não se enclausura na sua loucura, são os outros que não sabem admirar a revelação da realidade. Veremos que ao expor seus “pensamentos rebeldes”, o esquizo diz verdades intoleráveis que a sociedade não quer ouvir e assim o impedem de enunciá-la, confinando-o como um louco autêntico, um esquizofrênico.

1.1 Diálogos sobre *O Teatro da Crueldade*

“Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro.” (ARTAUD, 2006)

Em 1935, Artaud conclui *O Teatro e seu Duplo* (Le Théâtre et son Double), um dos livros mais influentes de teatro do século XX. Nesta obra, ele expõe suas angústias a respeito do teatro e, através do grito, da respiração e do corpo, propõe que se busque internamente um lugar primordial do ato teatral. Artaud denuncia o

“teatro digestivo”¹⁰ e rejeita a supremacia da palavra, onde o ator tinha que se submeter ao que estava proposto nos textos dramáticos. Artaud não admitia mais essa soberania da palavra escrita, ao mesmo tempo, ele não queria suprimir o discurso articulado, apenas “romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 2006, p. 101).

É fácil perceber a revolta de Artaud sobre o teatro que era produzido na época, um teatro em que a costura da cena dependia da lógica do texto, e o ator, associado ao personagem, continuava sendo um mero intermediário entre a obra literária [arte perfeita] e o teatro [arte incompleta]. Ele critica o teatro ocidental por possuir “tendências psicológicas” alegando que a palavra “serve apenas para expressar conflitos psicológicos particulares ao homem e à sua situação na atualidade cotidiana da vida” (ibidem, p.78). E que então deveriam ser substituídas por “tendências metafísicas”, definidas por ele como “um amontoado compacto de gestos, signos, atitudes, sons que constituem a linguagem da realização e da cena” (ibidem, p.44).

Cabe observar que a metafísica para Artaud é diferente daquela apresentada pela Ciência, onde existe uma tentativa racional de distinguir corpo, alma e espírito. Aqui, trata-se de uma metafísica a respeito da linguagem teatral que “desenvolve todas as suas consequências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, levando necessariamente o pensamento a assumir atitudes profundas” (idem). Ou seja, a metafísica artaudiana envolve a magia dos sentimentos, do não concreto, do não visto na condição da vida que nos compete. Artaud propõe a destruição da metafísica soberana e dualística – alma e carne – acabando com a ideia de que aquilo que é celestial está no campo inatingível, transcendental, puro e aquilo que é terreno, não é recomendado, é pecaminoso e deve ser evitado. Na metafísica de Artaud “não há um plano superior, inacessível, além da vida, mas um plano superior que é acessível por fazer parte desta” (BARBARA, 2017, p.36). Revela-se então a vontade que Artaud sentia de refazer o teatro, de retornar à ancestralidade do fazer teatral e buscar um teatro onde seria necessário subverter a ideia de texto como determinante da ação. Para ele, o teatro é uma obra viva que está em constante movimento, não pode ser limitado e/ou definido pela obra escrita. Ele defende que “o teatro, que é poesia em

¹⁰ Expressão utilizada por Artaud (2006, p. 147) para caracterizar os teatros que visavam mais o lucro do que o conteúdo.

ação, poesia realizada, tem de ser metafísico ou então não ser” (ARTAUD apud MAGALDI, 2003, p.164).

No livro *O Teatro e seu Duplo*, o capítulo *Teatro da Crueldade*, intitulado também como *Primeiro Manifesto*, Artaud apresenta sua indignação com a seguinte passagem:

Seja o que for essa linguagem e sua poesia, observo que em nosso teatro, que vive sob a ditadura exclusiva da palavra, essa linguagem de signos e de mímica, essa pantomima silenciosa, essas atitudes, esses gestos no ar, essas entonações objetivas, em suma, tudo o que considero como especificamente teatral no teatro, todos esses elementos, quando existem fora do texto, constituem para todo o mundo a região baixa do teatro, são chamados negligentemente de "arte", e confundem-se com aquilo que se entende por encenação ou "realização"; e ainda é sorte quando não se atribui à palavra encenação a ideia de uma suntuosidade artística e exterior, que pertence exclusivamente às roupas, à iluminação e ao cenário. (ARTAUD, 2006, p. 39)

Já no livro *Linguagem e Vida*, em um outro de seus manifestos¹¹, Artaud fala que “se nós fazemos um teatro não é para representar peças, mas para conseguir que tudo quanto há de obscuro no espírito, de enfurnado, de irrevelado, se manifeste em uma espécie de projeção material, real” (ARTAUD apud MAGALDI, 2003, p.163). Segundo Jacques Derrida (1995), o que Artaud ansiava era o “triumfo da encenação pura” que, para Artaud, se daria a partir do momento que a reconstrução da cena destruísse a soberania do texto. Ou seja, devemos encontrar um lugar em que “na linguagem da palavra, e da palavra escrita, que, pronunciada ou não pronunciada, não tem mais valor do que se fosse apenas escrita” (ARTAUD, 2006, p.138).

Derrida afirma que essa nova escrita teatral:

Não mais ocupará o lugar limitado de uma notação de palavras, cobrirá todo o campo dessa nova linguagem: não apenas escrita fonética e transcrição da palavra, mas escrita hieroglífica, escrita na qual os elementos fonéticos se coordenam a elementos visuais, picturais, plásticos. (DERRIDA, 1995, p.162)

E toda essa inquietação de Artaud se expressou através da elaboração do Teatro da Crueldade que se constitui em uma série de manifestos escritos que fariam com que o teatro reencontrasse sua verdadeira linguagem espacial, de gestos, atitudes, expressões e mímica. Sendo assim, explica Deleuze:

¹¹ Manifesto por um Teatro Abortado. In: Antonin Artaud - Linguagem e Vida, p. 37-40

Trata-se menos, portanto, para o esquizofrênico, de recuperar o sentido que de destruir a palavra, de conjurar o afeto ou de transformar a paixão dolorosa do corpo em ação triunfante, com a obediência em comando, sempre nesta profundidade abaixo da superfície cavada. [...] Trata-se de fazer da palavra uma ação tornando-a indecomponível, impossível de desintegrar: linguagem sem articulação. (DELEUZE, 1974, p. 91-92)

A escrita sobre o Teatro da Crueldade se fundamentou nas experiências ritualísticas, primitivas e orientais que Artaud observou no Teatro de Bali¹² e que o levou a consolidar uma manifestação forte e autêntica. Artaud vai dizer que o Teatro de Bali tem traços de dança, canto, pantomima e música e que isso “recoloca o teatro em seu plano de criação autônoma e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo” (ARTAUD, 2006, p55). Ele se refere ao caráter puramente popular, e não sagrado, das apresentações que, num estudo profundo de sua cultura, conseguem emanar, através de signos eficazes e gestos seguros dos atores, o jogo de expressões com um invólucro espiritual. E continua sua exaltação ao Teatro de Bali reconhecendo que “neste teatro, toda criação provém da cena, encontra sua tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras (ibidem, p. 63)”. A partir de então, ele buscou um teatro que reproduzisse a linguagem sonora, de gritos e onomatopeias, “mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras” (ARTAUD, 1995, p.80).

No livro *O Teatro e seu Duplo*, Artaud deu destaque ao Teatro de Bali reservando um capítulo inteiro onde vai revelar sua admiração e falar que:

A revelação do Teatro de Bali foi nos fornecer do teatro uma idéia física e não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo o que pode acontecer numa cena, independentemente do texto escrito, ao passo que o teatro tal como o concebemos no Ocidente está ligado ao texto e por ele limitado. (ARTAUD, 2006, p.75)

A fim de refazer este teatro ocidental, Artaud propunha também uma modificação na sua estrutura de maneira a criar um ambiente em que não haveria nenhuma distância entre ator e plateia, todos sofreriam a ação e todos fariam parte do processo, ao mesmo tempo. Conforme descrito no seu livro, ele queria suprimir a distância entre palco e a plateia, substituindo-os por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo. Artaud “propõe devolver ao espectador na plateia o êxtase do entusiasta e seu poder de introvisão” (GUINSBURG, 1992, p.170). Desta forma, ele decreta que “será reestabelecida uma comunicação direta

¹² Ilha e província da Indonésia, na Ásia.

entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela” (ARTAUD, 2006, p.110). Em concordância com Sabato Magaldi (2003, p.162), deixaremos em aberto o seguinte questionamento: “Não se encontraria, aí, o germe do happening?” Novamente destaca-se a potência do Teatro da Crueldade em desconstruir o sistema de representação e afirmar a vida em todas as suas possibilidades e, assim, impor que “o teatro não deve imitar a vida, se não refazê-la” (ARTAUD apud DEMARINIS, 2005). Ou como vai dizer Jacques Derrida (1995, p. 152): “O teatro da crueldade não é a representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável”.

Cabe salientar que, para Artaud, não havia diferenciação entre teatro e vida. Artaud aponta para o fato de a vida cotidiana ser regulada e moldada por imposições sociais que mascaram o comportamento do indivíduo, fazendo com que, em sociedade, as pessoas estejam sempre representando, como uma espécie de projeção parcial do que realmente habita em cada ser. Peter Brook concorda com Artaud quando afirma que “o teatro baseia-se nas relações entre seres humanos que, por serem humanos, não são sagrados por definição. A vida de um ser humano é o visível através do qual o invisível pode aparecer” (BROOK, 2002, p.50). Essa passagem não só se aproxima com a afirmação sobre a indivisibilidade desta díade, como também se relaciona paradoxalmente com a metafísica artaudiana mostrando que há um plano não visível na vida cotidiana que se torna visível no ato teatral, pois se trata da vida humana. Sobre esse assunto, Artaud explica que “quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata de vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006, p.08). Essas três palavras [crueldade <> vida <> teatro] estão, para Artaud, em constante amalgamação, não nos permitindo entendê-las como coisas distintas. Como explicita o autor em um trecho de seu livro *O Teatro e seu Duplo*:

Portanto eu disse ‘crueldade’ como poderia dizer vida ou como teria dito necessidade, porque quero indicar sobretudo que para mim o teatro é ato e emanção perpétua, que nele nada existe de imóvel, que o identifico como um ato verdadeiro, portanto vivo. (ibidem, p. 134)

No segundo manifesto, que seria uma espécie de revisão do primeiro manifesto descrito neste mesmo livro, Artaud define que “o teatro da crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é

neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar” (ibidem, p.143). Novamente, Brook se remete à Artaud destacando que “o teatro não tem categorias, é sobre a vida. Este é o único ponto de partida, e além dele nada é realmente fundamental. Teatro é vida” (BROOK, 2002, p.7).

Em paralelo com esta não diferenciação, Artaud acreditava veementemente no potencial transformador com o qual o teatro poderia influenciar a sociedade, de modo que todos esses questionamentos citados acima são precedidos no livro pelo capítulo intitulado o *Teatro e a Peste*. Neste capítulo, Artaud apresenta um panorama de como a peste e o teatro são capazes de proporcionar uma epidemia, instaurar o caos e o terror, além de promover uma destruição necessária e vital. “O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura” (ARTAUD, 2006, p. 28). Sendo assim, o Teatro da Crueldade deveria ser perturbador, assim como a peste. Deveria ser desestruturante a ponto de “levar os homens a se verem como são” (ibidem, p. 29).

Alegando que em um estado de peste as convenções sociais se quebram, assim como no teatro que possui a potência de revelar as vísceras deste corpo social e quebrar com a economia, ele afirma que a peste não se manifestava por vírus, mas sim “uma doença que seria uma espécie de entidade psíquica” (ibidem, p.13). Ao comparar os sintomas do pestífero com os do ator, ele aponta para a existência de uma ação catártica entre ambos que se relaciona com a esquizofrenia delirante, fazendo com que se caiam as máscaras sociais no momento da ‘infecção’. Segundo Rodrigo Barbara (2017, p. 95), “talvez esse fosse o anseio de Artaud, mostrar que entre a lucidez e a loucura há uma linha muito tênue e que se faz muito importante lidar com ambos os aspectos sem juízos de valores, afinal, a vida oscila entre loucura e lucidez”.

Artaud coloca a peste e o teatro em um mesmo patamar de contaminação alegando que os sintomas apresentados pelo corpo em estado pestífero são os mesmos encontrados no corpo engajado no teatro. Em suas palavras:

O estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade. (ARTAUD, 2006, p. 20)

Citando Santo Agostinho em *A Cidade de Deus*, Artaud expõe a acusação sobre “essa semelhança de ação entre a peste que mata sem destruir órgãos e o

teatro que, sem matar, provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas de um povo, as mais misteriosas alterações” (ibidem, p. 22). Ao mesmo tempo em que afirma que:

Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito. (ibidem, p. 27)

Com isso, acreditamos que esta breve leitura de *O Teatro e seu Duplo*, nos permite entender que o teatro, assim como a peste, é feito à imagem de uma carnificina e que ambos desenredam conflitos, liberam forças, desencadeiam possibilidades, “e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida” (ibidem, p. 28). Para ratificar isso, basta pensarmos a crueldade como uma potência de criação que “mais do que comunicar algo, o teatro pode mobilizar e desencadear forças, trazendo à tona e redirecionando o que foi recalcado pela ordem cultural” (QUILICI, 2002, p. 98). Ou como vai dizer Ceres Vittori:

Esse é o Teatro da Crueldade, onde não há nenhuma distância entre ator e plateia; todos seriam atores e todos fariam parte do mesmo processo, ao mesmo tempo, consumidos igualmente pela urgência da peste. Assim também é a poesia de Artaud: todos são participantes no ato espiralado de uma palavra escrita, sonora, vivida. (SILVA, 2015, p. 55)

Em seus escritos sobre o Teatro da Crueldade, Artaud aponta para uma renúncia ao teatro psicológico e mira no “homem total”, não no “homem social” que se submete às redes institucionais da vigilância, religiões e preceitos de uma Ordem, de um Estado. Artaud buscou sempre se livrar dessas normas e padrões pré-estabelecidos pela sociedade, ele queria encontrar um espaço de ação que o levasse à criação de um ‘duplo’ potente o bastante para alcançar o impensado, um lugar que ainda não fora regulado por uma linguagem. A partir de então, inicia uma batalha contra as imposições da palavra escrita e propõe que se deva “redescobrir teatralmente a noção de um princípio que seja a base de toda a realidade” (ARTAUD, 1995, p. 105). Inicia-se aí uma busca por um *teatro vivo* sustentado no argumento de que “só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece *9símbolos realizados” (ARTAUD, 2006, p.24).

Condizente com suas renúncias, Artaud se depara com o seu maior desafio – o que para esta pesquisa é o substrato conceitual: livrar seu corpo de seus próprios organismos, criando um Corpo sem Órgãos. E para quem não compreendeu o significado do título de seu livro, Artaud diz que:

Se o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro [...] Esse título corresponderá a todos os duplos do teatro que penso ter encontrado há tantos anos: a metafísica, a peste, a crueldade [...] É no palco que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato. O Duplo do Teatro é o real não utilizado pelos homens de hoje. (ARTAUD, 1995, p. 127)

1.2 Diálogos sobre o Corpo sem Órgãos (CsO)

Car liez-moi
si vous voulez,
mais Il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Podem meter-me numa camisa de força,
se quiserem,
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.

Lorsque vous lui aurez fait un
corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous ses
automatismes
et rendu à sa véritable liberté.

Quando tiverem conseguido um
corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus
automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.

(ARTAUD, 1947)

(SALES, 2012)

Em uma transmissão radiofônica feita em 1947, Artaud expõe seu manifesto *Para acabar com o julgamento de deus* (Pour en finir avec le jugement de dieu, 1947)¹³ que vai combater veementemente o “juízo de deus” alegando que existe uma regulação espontânea que impossibilita as pessoas de agirem por vontade própria. Para Artaud, é “deus” quem as controla, quem “sopra” as palavras que são ditas, quem “furta” tudo aquilo que as pessoas acham ser executado por elas unicamente. Contudo, é importante compreender que “deus”, para Artaud, não se limita às discussões religiosas, mas sim a uma sistematização social, conforme explica Márcio Sales:

Deus é sinônimo de ordem estabelecida, verdade acabada, perfeição ideal e plenitude. Sendo assim, o seu julgamento consiste em estabelecer um critério de verdade que sirva de parâmetro para qualquer existência. Trata-se de um julgamento que é coextensivo a toda forma de governo sobre o outro, que domestica o corpo tornando-o dócil¹⁴ e submisso; portanto, refere-se a uma relação de

¹³ Transmissão radiofônica realizada por Artaud (como autor e narrador) e por Roger Blin, Marie Casarès e Paule Thévenin que, além de narrarem, o ajudaram na produção dos efeitos sonoros durante a transmissão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A>

¹⁴ “Os Corpos Dóceis” é nome do capítulo do livro *Vigiar e Punir: nascimento e prisão*, escrito por Michel Foucault onde define que: “Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações

poder cuja configuração aponta para o domínio sobre o outro e seu controle. (SALES, 2012, p.2)

A partir deste manifesto, Artaud propõe então que se crie um *Corpo sem Órgãos*, entendido por Deleuze como um corpo afetivo, “feito apenas de osso e sangue” (DELEUZE apud LINS, 1999, p.47). Falaremos melhor sobre isso a seguir. O importante é pensarmos que o *Corpo sem Órgãos* se manifesta como uma resistência a qualquer tipo de regra, regulação, controle, ordem, a todo sistema de representação. Conforme Ranciere vai destacar no livro *A Partilha do Sensível*, ao sistema de representação se contrapõe o sistema estético que em linhas gerais “é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gênero e artes (RANCIERE, 2005, p.33)”. Já o sistema representativo, ainda segundo o autor, submete as artes à semelhança e cria um regime que julga, articula e ordena o fazer artístico. Seguindo essa hipótese, o pensamento sobre o *Corpo sem Órgãos* poderia ser entendido enquanto parte do sistema estético, por justamente ir contra qualquer tipo de regulação, de um sistema disciplinar ou de um organismo de poder que subverta o sistema de representação. A potência do CsO será desestruturar as instituições, acabar com as máquinas julgadoras. Ele vai de encontro à toda visão despótica e autoritária. Nas palavras de Artaud: “se o denomino corpo sem órgãos, é porque ele se opõe a todos os extratos de organização, tanto aos da organização do organismo quanto aos da organização de poder” (ARTAUD apud LINS, 1999, p.59).

Artaud acredita que criar um *Corpo sem Órgãos* seria indispensável para manter o homem vivo, pois ele daria ao homem o poder da criação, fazendo-o “artista de seu próprio desejo” (ARTAUD apud LINS, 1999, p.48). Para o filósofo Kuniichi Uno (2012), Artaud coloca o teatro em um jogo cruel onde o corpo deve se redescobrir e se reinventar em um projeto insólito que o faz vibrar para além de seus limites orgânicos, sociais e historicamente organizados. E assim, nos direciona a um cenário que despreza a passividade das ações e nos impulsiona a combater os movimentos ortodoxos e paradigmáticos considerados como certos, sacros e invioláveis. Artaud nos apresenta outra esfera, outro plano além do campo sensível, uma metafísica que através da metáfora teatro/vida o homem se coloca em devir criador-criatura.

do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. [...] A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis” (FOUCAULT, 1987, p. 157).

Essa proposta de rompimento abre brechas para pensarmos o corpo por outras perspectivas que transgridem as regras aprisionantes do ser humano, um lugar para além das clausuras sufocantes e rígidas do pensamento. Ao dizer que a vida “trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós”, (ARTAUD, 2006, p.89) ele afirma que “não somos livres.” E então elucida uma ação de mudança libertatória, uma revolução que nos livre dos enclausuramentos, sejam eles pessoais ou sociais, defendendo que:

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit. (ARTAUD, 1947)¹⁵

Aproveitaremos para destacar o termo *danser à l'envers* [dançar às avessas] a fim de intercorrer umas das conexões fundamentais entre Klauss e Artaud, que aprofundaremos mais adiante, no outro capítulo. Porém, vale ressaltar a seguinte passagem: et cet envers sera son véritable endroit [*e o avesso será seu verdadeiro lugar*] para refletirmos com Ceres Vittori sobre a afirmação de que o “corpo sem órgãos é este corpo refeito e reorganizado que uma vez libertado de seus automatismos se abre para dançar ao inverso” (SILVA, 2012, p. 13). E dialogar com Martha Ribeiro ao dizer que:

A chave para a regeneração de um corpo sem órgãos, é a dança. Mas não uma dança qualquer, ou qualquer uma, é necessário uma dança que seja possível dar a ver o irrepresentável, aquilo que não é possível de ser codificado pelo sistema de representação, uma dança à *l'envers*, presente na liberdade dos *Bals Musettes*, uma dança estranha ao organismo da sociedade. (RIBEIRO, 2015a, p.160)

Supõe-se então que a ação libertatória do corpo se dará a partir de uma dança interna capaz de extrapolar as limitações impostas pelo corpo-organismo e revelar as vísceras do humano. E assim, ao nos libertarmos desses automatismos injetados estruturalmente em nosso comportamento, ao reconstruirmos nossos corpos sem os órgãos, conseguiremos dançar livremente e expor o que está aprisionado em nosso interior, aquilo que não permitimos [ou não nos permitem] mostrar. Segundo Deleuze e Guatarri (1996, p. 21), a ideia do CsO é “arrancar a

¹⁵ Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar. (ARTAUD apud SALES, 2012, p.2)

consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, [...] arrancar o corpo do organismo”. Ou seja, em termos práticos, isso significa que devemos conhecer nosso próprio corpo para que possamos promover uma disponibilidade nele em lidar com o instante do momento presente, com ações não convencionais, que fogem do nosso comportamento cotidiano, romper com os automatismos e assim permitir que a fluidez dos sentidos potencialize os gestos puros do corpo. No entanto, o que se deve compreender é que “o CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (ibidem, p. 19). Sendo assim, Artaud faz mais uma proposição ressaltando o desejo de rasgadura, de mutação, dizendo que “o homem é enfermo porque é mal construído. Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente, deus, e juntamente com deus os seus órgãos”. (ARTAUD, 1983, p.51)¹⁶.

Na transmissão radiofônica, Artaud (1983, p. 153) declara que ao ter duas opções: “o infinito de fora e o ínfimo de dentro”, o homem preferiu escolher o “ínfimo de dentro”, e assim, dá preferência à carne, que é “*merda*”, em detrimento do sangue e restos de ossos. Quando Artaud se refere à escolha do ínfimo interior, ele aponta para uma limitação no pensamento do homem a respeito de seu corpo se findar na carne, abstraindo as inúmeras possibilidades de ampliar a compreensão do corpo para além da sua materialidade, de modo a fazer com que o homem possua apenas uma pequena ideia de mundo. Se nos reportarmos à ideia artaudiana de metafísica, compreenderemos esses espaços ínfimo/infinito e refletiremos com o autor quando o mesmo diz que “o grave é que sabemos que atrás da ordem deste mundo, existe uma outra.” (ibidem, p. 154). E fazendo ressoar as palavras de Artaud quando diz que o homem, para existir, deveria deixar-se ser, sem medo de “mostrar o osso e arriscar-se a perder a carne” (ibidem, p. 151) é que entendemos Deleuze ao dizer que o CsO é feito de osso e sangue. Provavelmente por haver ali a exposição da matéria porosa [osso] que mesmo rígida permite atravessamentos e não se diferencia em nenhum ser humano, fazendo com que se percam as discriminações. Ao mesmo tempo em que possui a fluidez do sangue, moldável, flexível e transportador dos nutrientes que alimentam esse corpo.

¹⁶ L’homme est malade parce qu’il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. (ARTAUD, 1947)

Deleuze vai dizer também que, com o CsO, “Artaud dará ao sistema da crueldade desenvolvimentos sublimes, escrita de sangue e vida que se opõe à escrita do livro, como a justiça ao juízo, e acarreta uma verdadeira inversão de signos” (DELEUZE, 1997, p.145). E junto com Guatarri afirma que o Corpo sem Órgãos “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos nunca se chega, nunca se acaba de chegar, ele é um limite [...] é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades” (DELEUZE e GUATARRI, 1996, p.08-12). Ao analisar tais aproximações teóricas que dialogam entre si, este estudo pretende apresentar o CsO como uma ideia de ação em desenvolvimento, não como um mero delírio esquizo ou um ideal utópico. Para isso, utilizamos as frases de Cassiano para definir o “‘organismo afetivo’ que seria o duplo do corpo físico, uma ‘effigie espectral’ que o ator¹⁷ saberá moldar, o que não deve ser entendido apenas como uma metáfora” (QUILICI, 2002, p.98).

Nosso intuito é fortalecer a compreensão deste organismo afetivo como o CsO proposto por Artaud, que não é ficcional, não é imagético, pois já se compreende que o CsO está num eterno ‘*devoir*’ e que alcançá-lo seria dar fim a ele, ou seja, destruí-lo. Só que, no entanto, a constante busca por este corpo afetivo é que mantém o homem vivo. Daniel Lins (1999, p.51) fala que “o corpo sem órgãos é um corpo que significa um duplo espectro plástico, nunca acabado, construindo-se através da identificação cruel com seu corpo pleno.” Já a Prof^a Dra. Martha Ribeiro (2015a, p. 156) afirma que “o corpo real, reivindicado por Artaud, é até então um corpo julgado, roubado, medicado, morto e estratificado pelo corpo da sociedade, que tem como único objetivo impedir a liberdade, criminalizando o verdadeiro corpo”. Com isso, temos que ler os manifestos cruéis de Artaud como uma busca por um corpo real, vivo e ilimitado, passível de afetar e ser afetado, de ser poroso e permitir os atravessamentos, um corpo aberto às novas experiências, um corpo experimento que seja também um corpo laboratório. A Prof^a Dra. Ceres Vittori corrobora dizendo que “o Corpo sem Órgãos deve renascer da ressonância ou da fusão de corpos que perdem suas fronteiras definidas” (SILVA, 2015, p. 55) e Deleuze e Guatarri (1996, p. 21) afirmam que “desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões”.

¹⁷ Devemos compreender que o texto de Cassiano Quilici está “recortado” no âmbito do teatro e do estudo corporal feito por atores. No entanto, esta pesquisa expande essas ideias para toda a área das artes cênicas e deixa brechas para se pensar o CsO no comportamento social cotidiano como um todo, lembrando da não diferenciação entre teatro e vida.

Complementando esta compreensão, Sales afirma que:

As intensidades que constituem o CsO são tamanhas que expulsam todo e qualquer significado fazendo do corpo um lugar de passagem. Resta sempre o vazio a ser preenchido. [...] O CsO é o lugar da experimentação. É o rompimento com qualquer passado ou valor que se imponha tentando imobilizar a potência criativa da existência. Por isso que ele aparece como uma máquina para acabar com o juízo de Deus. (SALES, 2012, p.5)

Cassiano Quilici, ao analisar as questões abertas pelas obras de Artaud, observa que ele vem deixando marcas de um trabalho sobre o corpo e os estados mentais que são bastante relevantes para o ator, mas também que podemos ampliar essa compreensão para além das fronteiras de Teatro e pensarmos isso como um posicionamento político social. Quilici (2002, p.97) retoma o pensamento de que o teatro não se refere apenas ao exercício de uma profissão, mas sim que se trata de uma “reconstrução do homem e da cultura, a partir do corpo”. Sendo assim, observa que:

Desde a década de 1920, Artaud debruça-se intensamente sobre os próprios processos psico-físicos, impelido pela urgência de lidar com seu sofrimento e pela necessidade de forjar os meios de “refazer-se”. Negando o caráter “literário” de seus textos, cria uma poética singular, que pretende expressar “o grito da própria carne” e a reivindicação de um novo corpo. (idem)

E essa batalha traçada entre o homem insurgente para refazer um corpo e um ‘eu livre’; essa luta contra todas as forças que o controlam e que se opõem à sua originalidade levam à construção de um Corpo sem Órgãos. Como cita Marco De Marinis:

A realidade não está na fisiologia de um corpo, mas na perpétua busca de uma encarnação que, perpetuamente desejada pelo corpo, não é de carne, mas de uma matéria que não seja vista pelo espírito, nem percebida pela consciência e seja um ser pleno de pintura, de teatro, de harmonia. (ARTAUD apud DE MARINIS, 1999, p. 96)¹⁸.

Apesar de não ter finalizado seu anseio - nem mesmo o podia, pois se trata de um eterno *devir* – Artaud semeia diversas reflexões a respeito das ações e dos desejos do indivíduo. Como ele próprio disse: “Eu gostaria de fazer um Livro que perturbasse os homens, que fosse como uma porta aberta e que os levassem lá onde jamais consentiriam em ir, uma porta simplesmente aberta para a realidade” (ARTAUD, 1995, p. 207-208). Em diálogo com esta última passagem, Peter Brook (2002, p. 74) compreende esta potência porosa do teatro reforçando que “aquele

¹⁸ Tradução nossa

que puder experimentar a porta dentro de si mesmo passará através dela com maior intensidade”. E assim, já que “no teatro essa linguagem não chegou a se realizar plenamente, Artaud deixou-nos ao menos os rastros de uma experiência vivida, palavra encarnada que nos contagia até hoje, toda vez que dela nos aproximamos” (QUILICI, 2002, p. 101). Cabe então, a trabalhos como este, caminharem em direção aos mecanismos que os aproximam destes rastros deixados pelo “poeta de sua loucura”, pelas rasgaduras feitas na compreensão do pensamento e permeá-los com os devidos atravessamentos coerentes à cena teatral que não é apenas teatro, mas também vida. E sendo assim, façamos desta pesquisa um rastro poético que coloca, em paralelo, análises sobre a dança o teatro, pois também acreditamos que:

Na busca de um corpo sem órgãos, na recusa em dar a ele uma forma prévia, na liberação da escrita de um molde fixado pela sintaxe e pela lógica, lança-se a hipótese de um fazer poético: um novo corpo, com uma nova linguagem, inscrevendo-se no espaço cênico como dono de seus movimentos e como criador de suas ações, de sua voz. (SILVA, 2012, p. 09)

1.3 A peste espalhada pela revolução artaudiana

“O teatro deve tornar-se uma espécie de demonstração experimental da identidade profunda entre o concreto e o abstrato” (ARTAUD, 2006)

Uma das principais “pestes” espalhadas por Artaud, a metáfora teatral [teatro = vida] já citada no capítulo anterior, vem se mantendo presente nos diversos movimentos teatrais que surgiram ao longo do século XX. Diríamos que ela funciona como uma espécie de ferramenta do teatro para revelar aquilo que está oculto, negado pelas máscaras sociais. Segundo De Marinis (1997), quando não se tem a distinção entre teatro e vida, faz-se com que as máscaras teatrais [pessoas em cena, personagens] entrem em colapso com as máscaras cotidianas [pessoas em suas rotinas cotidianas] que escondem a “verdade” do indivíduo [ou da comunidade da qual ele faz parte]. Deste modo, o teatro deveria então derrubar estas máscaras cotidianas e revelar o que está por trás delas, aquilo que fomos induzidos e nos acostumamos a esconder. Nas palavras de De Marinis:

Para los artistas de nuestro siglo, la vida cotidiana y la realidad social se convierten cada vez más en el lugar y en el tiempo de lo inauténtico, de la falsedad, de las apariencias engañosas, de las ficciones hipócritas; y a ello se le enfrenta el teatro, un teatro deseado y proyectado como el espacio-tiempo de la autenticidad y

de la sinceridad. Si la vida diaria es espectáculo de las apariencias, teatro engañoso, entonces el teatro – usado oportunamente – puede contribuir paradójicamente pero no demasiado, a iluminar nuevamente la verdad que se oculta tras esas apariencias, para desenmascarar las mentiras cotidianas. (DE MARINIS, 1997, p. 177)¹⁹

Já nas palavras de Peter Brook, considerado uma das peças-chave para a compreensão do teatro no século XX, percebemos a profunda reflexão sobre o que Artaud propôs nos anos de 1930. Brook (2002) vai dizer que:

Vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entra vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. [...] qualquer ideia tem que se materializar em carne, sangue e realidade emocional: tem que ir além da imitação, para que a vida inventada seja também uma vida paralela, que não se possa distinguir da realidade em nível algum. [...] No fundo, é a vida, mas uma vida em forma mais concentrada, mais condensada no tempo e no espaço. (P. 8 e 9)

Em consonância com a transmissão radiofônica *Para acabar com o julgamento de deus*, elaborado por Artaud (1947), temos os movimentos de vanguarda do séc. XX também questionando as convenções sociais, que passam a ser rejeitadas pelos artistas, iniciando um movimento que visa despertar a possibilidade de mostrar a vida do corpo real, do corpo físico, cotidiano, social. Assim como a luta em prol do seu direito de despojar dessas convenções, ultrapassar as barreiras psicológicas e romper com a significação delimitada pela consciência coletiva. Podemos então observar que toda essa transformação poética na qual Artaud e o seu Teatro da Crueldade se configuram como impulsionadores de diferentes e diversos processos criativos passaram a incorporar a personificação do artista na obra, ou seja, o corpo do artista deixou de ser um mero instrumento e passou a ser o protagonista da cena. Por entenderem que se trata da vida, ele também será entendido como a obra em si, logo, o corpo artístico, borrado pelo corpo social, povoa as intensidades do corpo cênico.

O pesquisador José Mário Peixoto Santos, ao falar sobre os movimentos artísticos de maior repercussão da metade do século XX até os dias de hoje, destaca que:

Não é sem propósito que o artista contemporâneo – principalmente o artista performático – tem reivindicado a presença do corpo do

¹⁹ Para os artistas de nosso século, a vida cotidiana e a realidade social se convertem cada vez mais no lugar e no tempo do inautêntico, da falsidade, das aparências enganosas, das ficções hipócritas; e a ele se enfrenta o teatro, um teatro desejado e projetado como o espaço-tempo da autenticidade e da sinceridade. Se a vida diária é espetáculo das aparências, teatro enganoso, então o teatro – usado oportunamente – pode contribuir paradoxalmente, mas não demasiado, a desmascarar as mentiras cotidianas. [Tradução nossa]

homem comum na arte e no nosso cotidiano que a cada dia perde em espontaneidade e liberdade, apresentando um corpo ainda humano, essencialmente animal, com odor e suor sobre a pele: o corpo natural frente ao corpo artificial. (SANTOS, 2008, p.27)

Para ele, a sociedade contemporânea evidencia mais as noções de espaço público e privado, sujeito e objeto, o eu e o outro remetendo à imagem de um corpo crítico e político; Um corpo que “concentra em si a capacidade de síntese de uma cultura predominantemente urbana, que ainda busca estabelecer uma relação mais equilibrada com o mundo artificial” (idem). E, paradoxalmente, é um corpo limitado pela intolerância de um poder global hegemônico, ao mesmo tempo em que é um corpo que expressa a complexidade diversificada da sociedade, “onde signos culturais, identitários, políticos, coexistem sobre uma pele escamada e com grande potencial de transformação” (idem). Com isso, temos as investigações teatrais contemporâneas trabalhando nessa superação das convenções que haviam convertido o teatro em uma prática artística completamente isolada, geradora de passividade e cheia de divisores que fazia do teatro uma mera reprodução mimética do real.

Como exemplo destas investigações, temos a eclosão dos happenings nos anos de 1950/1960, cujos destaques são os artistas John Cage e Allan Kaprow, e da performance nos anos 1960/1970, cuja algumas figuras de destaque são os artistas Marina Abramovic, Vitor Acconci e Joseph Beuys. Em concordância com J. Guinsburg (1992), enxergamos aqui que os happenings trabalhavam no tênue limite que separa a arte e vida, e o ato artístico do gesto trivial, onde o intuito do investigador artístico promovia um genuíno ampliador de fronteiras com suas experiências existenciais e dava materialidade e corporificação para as sensações e abstrações do campo não imediatamente visível. Ou seja, o evento proporcionado pelo *happening* trazia fisicalidade²⁰ para aquilo que está no âmbito do pensar. E sobre a importância dos *happenings* para o teatro, De Marinis (1997) vai dizer que:

Sua finalidade permanente, embora entendida e perseguida de distintas formas, é a de restituir ao teatro sua condição de acontecimento vivente, caracterizado – em palavras de Cage – pela

²⁰ O conceito de fisicalidade nascerá da descoberta do valor comunicativo e expressivo do corpo e virá no rastro dos projetos estéticos das vanguardas históricas e de seus performers com intervenções multidisciplinares e necessariamente corporais. E ainda que opte por associar-se a outras formas narrativas, terá no corpo e em suas expressões físicas o protagonista desse processo de alargamento de fronteiras, fazendo nascer soluções como o Dança-Teatro, o Teatro-Físico ou a Performance Corporal. (GERALDI, 2008, p.186)

mesma imprevisibilidade, complexidade e indeterminação própria da vida, dos acontecimentos naturais (p. 177) ²¹.

Quando se fala da performance como linguagem artística, há um entendimento de que esta adveio, sobretudo, das Artes Plásticas onde o artista passa então a apresentar o seu próprio corpo como obra de arte, buscando “uma expressão mais dinâmica, pulsional, uma realidade mais catártica, extrapolando os limites estáticos das pinturas e esculturas” (GUINSBURG, 1992, p.232). Como nas Artes Cênicas o corpo já era apresentado como obra, mas não possuía o desejado destaque conquistado a partir de então, estas linguagens se atravessaram e dialogaram em busca de resgatar “a via natural das Artes e dar vazão a uma arte de primeiridade, que emerge através de impulsos pulsionais e da intuição criativa [...] mediada em menor escala pela inserção da convenção cultural” (ibidem, p.233).

São diversos os exemplos que podemos apresentar sob este olhar. Cada artista citado como investigador neste bloco acima apresenta aproximações com a crueldade artaudiana. Porém, não cabe a este trabalho comentá-los, apenas citá-los e apontar os destaques que demonstrem que os manifestos artaudianos estão rizomaticamente conectados com as transformações artísticas posteriores a sua época. Queremos com isso demonstrar como o potencial pestífero dos manifestos artaudianos está sintomatizado nos pronunciamentos a respeito destas investigações artísticas. A metáfora teatro/vida se faz presente, a repulsa quanto ao julgamento de deus e o desejo de subverter a ordem, o organismo, cada vez mais se destacam. Vemos isso em Guinsburg (1992) ao dizer que:

O interesse principal do happening e da performance enquanto expressões é o de criar fronteiras da investigação artística, sem uma preocupação mais imediata com efeito estético ou com a aceitação por parte do público e crítica, busca-se uma descontextualização e uma resignificação do ato artístico e do próprio ato de viver, ampliando-se o poder transformativo do trabalho artístico. (p. 235)

Observaremos aqui também outras propostas teatrais que tenderam a objetivar um modelo explicativo da sociedade através de suas criações artísticas depois de terem sido, de uma forma ou de outra, pulverizada com os manifestos de Antonin Artaud. O intuito é perceber como o teatro apontava o comportamento humano, principalmente o comportamento em público. Conforme vai dizer Jean Duvignaud, em sua Sociología del teatro (1965), “se diria que la sociedad recurre al

²¹ Tradução nossa

teatro cada vez que quiere afirmar su existencia o realizar un acto decisivo que la consolide" (DUVIGNAUS apud DE MARINIS, 1997, p173)²².

Marvin Carlson (1997, p.441) vai afirmar que "até meados de 1960, os estudiosos que se inclinavam para uma visão autônoma do teatro comumente recorriam a Artaud como seu principal porta-voz moderno". E um bom exemplo para ser citado é o diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) que, segundo Carlson (1997, p.443), assim como Artaud, "quer transformar o ator num signo transparente de impulsos orgânicos." E a partir disso, consegue-se obter um "aniquilamento do corpo ator", livrando-o da "resistência dos impulsos físicos". O que se aproxima da teoria artaudiana de extirpar os automatismos e encontrar seu corpo liberto, seu Corpo sem Órgãos. Sobre seu treinamento, Grotowski (2007) define que:

A formação de um ator no nosso teatro não consiste em ensinar lhe alguma coisa; procuramos eliminar a resistência do organismo a esse processo psíquico. O resultado é a liberdade do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa em modo tal que o impulso é já uma reação externa. [...] O nosso, portanto, é um caminho negativo, não um acúmulo de habilidades mas uma eliminação dos bloqueios. (p. 106)

Não podemos deixar de comentar sobre o Living Theatre, teatro de vanguarda fundado em 1947, em Nova York, por Julian Beck e Judith Malina. O Living Theatre, é uma companhia de teatro pioneira do chamado teatro off-Broadway, nos anos 50. Seu trabalho costuma ser classificado como teatro de vanguarda, experimental, tomado como exemplo de contestação, associado na mitologia popular ao protesto político, de aspiração libertária, de ação não violenta que lutava "por uma nova arte e uma nova sociedade, à margem da ordem reinante" (CARLSON, 1997, p.453). Em afirmação sobre a aproximação do Living Theatre e Artaud, Carlson (1997) utiliza as palavras de Julian Beck e vai dizer que:

O teatro deveria tentar "algum tipo de comunicação de sentimento e ideia direcionado para outra área além das palavras ou sobre as palavras", não destruir a língua, mas "aprofundá-la, amplificá-la e tornar a comunicação real em vez de uma série de mentiras." (p.453)

Estes movimentos artísticos, apontados aqui como exemplos da contaminação cruel e pestífera provocada pela revolução artaudiana no início do século XX, corroboram com a tendenciosa aproximação que esta dissertação pretende fazer entre Klaus Vianna e Antonin Artaud apresentada a seguir.

²² se diria que a sociedade recorre ao teatro cada vez que quer afirmar sua existência ou realizar um ato decisivo que a consolide [Tradução nossa].

2. A pesquisa de movimento proposta por Klauss Vianna

Klauss Vianna foi um homem de múltiplas facetas – bailarino, coreógrafo, preparador corporal, diretor, etc. – ícone de extrema importância para se analisar as modificações que ocorreram no modo de se pensar a dança e o aprendizado da dança no Brasil. Principalmente pelo fato de ter sido precursor de um discurso construído onde a cena contemporânea deva ser elaborada por processos colaborativos e que a ação de dançar se encontre na “fronteira de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana” (VIANNA, 2005, p.105).

Cabe reconhecer aqui a forte influência que Angel Vianna, sua esposa, exerceu no pensamento de Klauss durante toda a elaboração de sua “Técnica”²³. Assim como foram importantes as contribuições dadas pelo filho Rainer, fazendo com que o movimento transgressor seja analisado como “princípios dos Vianna” (MILLER, 2010). Contudo, as pesquisas sobre Klauss Vianna apontam para uma recusa da parte dele em sistematizar sua maneira de trabalhar – Em suas palavras: “Meu trabalho é assim: não se enquadra em rótulos” (VIANNA, 2005, p.22). Ao mesmo tempo, percebemos Angel e Rainer se preocupando em registrar, muito mais do que rotular, seus ensinamentos, com o intuito de perpetuar sua obra e suas pesquisas sobre o corpo e a dança.

Neide Neves, esposa de Rainer, reconhece que “ele [Klauss] era o criador e, como tal, deixava para os que vinham depois a preocupação com essa sistematização. Iniciativa que foi tomada, por seu filho Rainer e por mim [Neide], na década de 1980” (NEVES, 2008, p.44). A tensão existente neste assunto sobre sistematização, técnica ou método será implicitamente um dos objetos de análise desta pesquisa, pois relaciona-se com a mesma recusa de Artaud quanto a supremacia da palavra no teatro digestivo que falamos no primeiro capítulo. A introdução escrita por Luis Pelegrini no livro *A dança*, escrito por Klauss em 1990, deixa explícita essa questão ao relatar que:

²³ O termo entre aspas aponta para um entendimento de que Klauss relutava contra a sistematização do seu trabalho e o uso desta nomenclatura na forma habitual de que se trata a palavra Técnica. Essa é uma afirmativa encontrada em Neves (2008, p.43) e em Miller (2010, p.19) que evidencia a necessidade de ressignificar a palavra ‘técnica’ ao falar sobre os estudos de Klauss Vianna.

O que Klauss Vianna chama de "técnica" transcende com largueza os limites do significado mais corrente e tradicional atribuído ao termo. [...] ele rejeita o aspecto de "camisa-de-força" em que esses sistemas se transformam quando aplicados de maneira massificada, ou quando são entendidos como escalas de regras fixas e imutáveis (VIANNA, 2005, p.18).

Em diálogo com esse relato, Jussara Miller (2010, p. 19) afirma que “Klauss Vianna deixou claro que o seu pensamento de técnica não é sinônimo de aquisição acumulativa de habilidades corporais”. Para ela, “o pensamento de técnica deve ser reatualizado para que nos entendamos continuamente, pois, principalmente no território da dança, quando se fala em técnica, ela ainda pode ser entendida como treinamento físico mecanicista” (idem). Sendo assim, destacaremos os ensinamentos do Klauss, principalmente os contidos no único livro deixado pelo artista, *A dança*, para então construir a conexão com os pensamentos de Artaud, contidos no livro *O Teatro e seu Duplo*.

Reconhecemos aqui que a família Vianna instaurou no Brasil um estudo diferenciado que utiliza o corpo como veículo investigativo em busca de maior conforto e saúde corporal, um estudo que visa o reencontro com o prazer de se mover, o desenvolvimento de uma consciência de seus movimentos, além de ser aplicado na formação de atores e bailarinos. Brilhantemente, Angel Vianna mantém os ensinamentos de Klauss vivos até os dias de hoje [assim como fazem diversos alunos/pesquisadores de Klauss Vianna] e vai além. Ela elaborou uma metodologia própria, fundou uma escola de dança e batalhou muito para conquistar o lugar que ocupa hoje, à frente da Faculdade Angel Vianna. No entanto, o recorte deste trabalho encontrou algumas incompatibilidades teóricas entre Klauss, Angel e Rainer, como por exemplo a citação de Helena Kartz (2009, p.32) ao retratar que “Angel disse, certa vez, que Klauss tinha a cabeça na lua e ela, os pés no chão.”

Sendo assim, como já foi dito, é por uma questão de recorte investigativo que destacaremos apenas os pensamentos de Klauss Vianna para colocá-lo em aproximação com os de Antonin Artaud. Desta forma, não se faz pertinente analisar os “princípios dos Viannas”. E ratifico que esta pesquisa não tem pretensão alguma em omitir o trabalho de Rainer e Angel na sistematização da Técnica Klauss Vianna, apenas entende-se aqui que existe já uma série de pesquisas, livros e artigos que se debruçaram sobre os “princípios dos Vianna”, como: Juliana Polo (2005), Enamar Ramos (2007) e Letícia Teixeira (2008) falando sobre a biografia e metodologia Angel Vianna; assim como Jussara Miller (2005 e 2010), Neide Neves (2008) e

Joana Ribeiro da Silva Tavares (2010) falando sobre a vida e obra de Klauss Vianna.

Também não é nossa pretensão abordar ou discorrer em detalhes sobre a Técnica Klauss Vianna, apenas direcionaremos o foco desta pesquisa para os assuntos que destacam e contextualizam as importantes contribuições que Klauss Vianna apresentou ao mundo da dança e que revolucionaram o pensamento desta vertente artística, deixando-se borrar também para o espaço teatral. Esse atravessamento é relatado na pesquisa de Joana Ribeiro, 2010, onde traça a carreira de Klauss desde quando ele coreografou grandes espetáculos como *A Ópera de Três Vintens (1967)*, texto de Bertold Brecht e Kurt Weil, dirigida por José Renato e *Roda Viva (1968)*, de Chico Buarque, dirigida por José Celso Martinez Corrêa [Zé Celso / Teatro Oficina]. Como, futuramente, quando ele assume a direção de peças como *O Exercício (1977)*, de Lewis John Carlino, com Marília Pêra e Gracindo Jr. no elenco e *Conversa entre Mulheres (1978)*, um monólogo com a atriz Maria Pompeu, escrito por Carlos Alberto Ratton.

Em respeito às minuciosas pesquisas já desenvolvidas por Neves (2008), Miller (2005 e 2010), Tavares (2010), entre outras inúmeras pessoas que investigam a vida e obra desta ilustre personalidade, apontaremos aqui apenas os temas pertinentes à aproximação que faremos entre Klauss e Artaud, sem aprofundar em assuntos pessoais ou biográficos, já muito bem explorado pelas pesquisadoras citadas que serviram de base para a elaboração deste capítulo. Sendo assim, apresentaremos as ideias de Klauss no sub-título “*Um mergulho no livro A dança*”, desenvolvido no formato de resumo da edição publicada em 2005. E apresentaremos os pontos de destaque em “*A confluência de Klauss com Artaud*” onde será criado um diálogo entre Vianna e Artaud, corroborado por pesquisadores, cujos trabalhos serviram de suporte para esta dissertação.

2.1 Um mergulho no livro *A dança*

“*Eu não danço, eu sou a dança*” (VIANNA, 2005).

O livro *A dança*, que teve sua primeira publicação em 1990, foi escrito em colaboração com o professor e jornalista Marco Antonio de Carvalho e apresenta escritos, rascunhos e anotações do próprio Klauss Vianna, além de declarações e

relatos obtidos através de entrevistas feitas por Ana Francisca Ponzio e Luiz Pellegrini. Klauss caracteriza o conteúdo deste livro “como um amontoado de ideias e questões que têm, no fundo, uma essência” (VIANNA, 2005, p.69). Trata-se de memórias, lembranças e recordações reveladas por Klauss sobre sua vida pessoal e profissional que se assemelha a um depoimento a respeito da sua “atividade-arte”. E logo de início, Klauss deixa nítido seu posicionamento em não existirem afirmações irrefutáveis, tampouco conceitos consolidados e imutáveis. Sua expectativa quanto ao livro é que “não busque nem estabeleça certezas, mas desperte o desejo permanente de investigação perante a dança e arte – que, pra mim – se confundem com a vida” (ibidem, p.15).

Basicamente, o livro se divide em duas partes. A primeira parte, intitulada *A Vida*, é de cunho predominantemente autobiográfico, fala sobre as experiências que teve desde a infância: como se descobriu no universo da Dança; a importância da família e de suas aulas para um autoconhecimento e o que aconteceu no decorrer da sua vida que o conduziram ao Teatro, etc. Na segunda parte, intitulada *A Técnica*, Klauss descreve o que ele entende como crucial para a desenvoltura do movimento e qual é o seu modo de realizar o trabalho corporal, deixando bem claro que não se trata de uma sistematização copiável e sim uma apresentação de informações e estímulos que favorecem as contribuições individuais. Ao relatar sobre sua vida, na primeira parte do livro, Vianna narra como foi sua infância em Belo Horizonte e relata suas curiosas observações sobre o corpo daqueles que estavam no seu meio de convivência. Ele conta que era uma criança reservada e que gostava de observar a sua família como se não fizesse parte dela, com exceção da avó que parecia compreendê-lo melhor e então ele se sentia confortável em se aproximar dela. Também nesta parte, aponta para as restrições que são impostas ao corpo descrevendo ironicamente as repressões que sofreu ao explorar o corpo do jardineiro, o da sua avó e o de uma menina na escola.

Dando saltos cronológicos, Vianna comenta como foi sua iniciação no ballet clássico – primeiramente com Carlos Leite²⁴ e depois com Maria Olenewa²⁵ – e como suas inquietações começaram a ser formuladas. Seu descontentamento se inicia com a metodologia clássica usada em sala de aula e que, segundo ele, não favorece o processo criativo. Ele evidencia isso ao falar que:

²⁴ Ex-bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi considerado, em 1946, como melhor bailarino do Brasil e chegou a ser Primeiro-bailarino do Balé da Juventude, dirigido por Igor Schwesoff (1947-1956).

²⁵ Bailarina, coreógrafa e diretora russa. Fundou, em 1927, a Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – atualmente Escola Estadual de Danças Maria Olenewa.

Uma sala de aula não pode ser esse modelo que vemos, no qual a disciplina tem algo de militar, não se pergunta, não se questiona, não se discute, não se conversa. [...] A sala de aula massificada tira a individualidade do aluno e, se as pessoas não se conhecem nem possuem individualidade, não há como participar do coletivo. [...] Não posso ignorar minhas emoções em sala de aula, reprimir essas coisas todas que trago dentro de mim. Mas, infelizmente, é o que acontece: os alunos se anestesiavam ao entrar em uma sala de aula. (ibidem, p.32)

Importante frisar que sua crítica não é contra o ballet clássico, mas sim contra a maneira de se querer ensinar a técnica apenas reproduzindo o que aprendeu, da mesma maneira que aprendeu, ignorando as particularidades e diferenças do corpo de cada aluno. Klauss enfatiza que “*por meio do clássico é possível organizar fisicamente as emoções e conhecer o corpo*” (ibidem, p.34). Sendo assim, ele se propõe a desarmar esta estrutura militarizada e se lança na busca de estimular o aluno a encontrar os espaços internos que vão levá-lo a criar o seu movimento autêntico.

Eis que Klauss começa a relatar sobre a sua experiência com a criação do Balé Klauss Vianna, já ao lado de sua esposa Angel Vianna, e ficamos sabendo das viagens que fez e as aprendizagens que adquiriu sobre o corpo e a cultura brasileira, como por exemplo, ao ministrar aulas de dança na Universidade Federal da Bahia, onde teve contato com a capoeira e o candomblé. Logo em seguida, é narrado a sua breve passagem a trabalho pelo Rio de Janeiro e sua ida a São Paulo para participar da montagem de *Roda Viva*²⁶, sob direção de José Celso Martinez²⁷. E com essa miscelânea cultural vivenciada, declara outra visão contrária à habitual:

É ridículo pensar que a dança só se faz a partir de cinco posições ou que só é válida a dança que nasceu na Europa. [...] Os bailarinos não sabem e não podem interpretar bem aqueles movimentos e acabam fazendo apenas a forma, sem nada de interior. E isso não é dança: é ginástica. (ibidem, p.44)

Continua sua história mencionando as diversas atividades profissionais que exerceu e as particularidades de cada uma. Sobre o período em que ministrou aulas na Escola Municipal de Bailados (RJ), fala ironicamente como é considerado uma instituição severa a mãe de bailarinas. Mas também comenta sobre a satisfação que foi ter a experiência de dar aulas para crianças e como são reativas criativamente aos estímulos dados. Ele lembra também o quão foi emocionante ver sua turma

²⁶ Peça de teatro brasileira, escrita por Chico Buarque em 1967.

²⁷ Mais conhecido como Zé Celso, fundador do Teatro Oficina (SP). É considerado um dos principais diretores, atores, dramaturgos e encenadores do Brasil.

formada e ser o paraninfo escolhido pelos alunos, além de ter assistido de perto ao casal de primeiros bailarinos Rudolf Nureyev e Margot Fonteyn²⁸ fazendo aula e relato que no momento do ensaio, antes de iniciar os primeiros passos básicos, descalços “deslizavam os pés no chão, sentindo o contato com o solo, sentindo a relação com o solo, com aquele espaço que iam dançar – Era quase uma cerimônia, lenta e cuidadosa” (ibidem, p.51).

Klauss era muito curioso e observador. Ao deixar a Escola de Bailados, permaneceu no Rio de Janeiro e passou a investigar o gestual do carioca, elaborou um projeto sobre isso e conseguiu desenvolvê-lo com o patrocínio da Fundação Nacional de Arte - FUNARTE. E no mesmo período passou a dirigir a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, considerado por ele, uma experiência riquíssima pelo fato de ter podido ali implementar sua didática para alunos de artes cênicas. Em seguida, assumiu a direção do INEARTE²⁹ onde ficou por 2 anos. Tempo suficiente para deixá-lo insatisfeito visto que estava sendo mais administrador do que artista criador. Foi então que o desânimo o fez fugir de tudo, “do Rio, do casamento, do emprego, das responsabilidades” (ibidem, p.55).

Klauss Vianna voltou para São Paulo, já no final de 1970 e lá dirigiu a Escola de Bailados do Teatro Municipal paulista. Diferente da experiência que teve no Rio, ele conta que, desta vez, foi muito mais difícil. Na Escola paulista, percebeu como o pensamento dos professores era arcaico e ultrapassado sobre a dança e como isso refletia no aluno e nos pais. Ele nos conta que lá “os professores são todos formados por uma técnica e uma visão antigas da arte e estão lá esperando a aposentadoria” (ibidem, p.58). E defende que todo professor deve, antes de tudo, mostrar que a dança não é só o clássico, deve-se abrir espaço para que os alunos possam se descobrir e criar seus movimentos. Ao sair da Escola de Bailados, Vianna assumiu a direção do Balé da Cidade de São Paulo, uma das Companhias de maior prestígio do Brasil até nos dias de hoje. Não foi muito diferente do que fez na Escola. Vianna também entrou no Balé da Cidade para mudar um pensamento que, além de tacanho, tinha um “ranço antigo, de profissionais que não discutiam, não expunham sua opinião” (ibidem, p.62). Não hesitou em programar sua didática e

²⁸ **Nureyev** – bailarino soviético de maior prestígio do século XX que foi considerado o primeiro astro masculino depois de Nijjisky. **Fonteyn** – bailarina inglesa considerada uma das maiores bailarinas de todos os tempos. Recebeu o título de primeira-bailarina concedido pela própria rainha Elisabeth II.

²⁹ O Instituto Estadual das Escolas de Arte foi um órgão gerencial submetido à Fundação de Artes do Rio de Janeiro (FUNARJ), cujas unidades administrativas eram: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Escola de Teatro Martins Pena, Escola de Música Villa-Lobos e Escola de Danças Maria Olenewa.

promover as mudanças que achava necessárias. Chegou até a pedir para que os bailarinos lessem diariamente os jornais e solicitar que a Secretaria de Cultura enviasse livros sobre história da arte para ver se os bailarinos saiam das suas “redomas de vidro”. No entanto, por questões políticas, Klauss teve que deixar a direção do Balé e voltou a dar aulas, trabalhar com musicais, montar espetáculos – tanto de teatro, como de dança – sempre com a pretensão de “colocar em um espetáculo uma forma de expressão viva e singular, que pudesse transcender a sala de aula e ganhar os palcos, as ruas, a vida” (ibidem, p. 68)

A pesquisa de Klauss em relação à dança, ao corpo e ao teatro, sempre foi movida por suas curiosidades e insatisfações que, mesmo sofrendo influências externas, nunca se afastou de suas intuições. Klauss relutava em sistematizar seu trabalho, em chamá-lo de técnica – a não ser que se mudassem o sentido da palavra técnica – pois acreditava que seu trabalho não se definia, não possuía normas, travava-se de um trabalho que “não está pronto nem ficará pronto nunca: são observações, reflexões, sensações que se modificam e ampliam-se no dia-a-dia” (ibidem, p.69-70). Klauss observa que mesmo vivendo num período chamado de “era do corpo”, o que se vê é uma “ausência do corpo”, pois as pessoas estão mais preocupadas com o físico, a forma, do que com a potencialidade de adquirir um autodomínio e criar movimentos próprios, cheios de individualidades e beleza. Segundo ele, a técnica na dança só tem uma finalidade: “preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico” (ibidem, p.73). E segue afirmando que:

Não podemos aceitar técnicas prontas, porque na verdade as técnicas de dança nunca estão prontas: têm uma forma, mas no seu interior há espaços para o movimento único, para as contribuições individuais, que mudam com o tempo. [...] A evolução está em todo lugar e a dança não escapa dessa lei. (ibidem, p. 82)

Finalizando esta primeira parte do livro intitulada A Vida, Klauss coloca em discussão o fato de haver centenas de escolas de dança repletas de alunos que, no entanto, só oferecem a formação de bailarinos, sem uma preocupação em formar coreógrafos. Segundo ele, Isso faz com que se perca a qualidade íntima dos espetáculos e os tornam deficientes de originalidade. Além de que, há uma visão elitista na dança que faz com que o ballet clássico, principalmente os modelos russos e franceses, seja mais valorizado do que os outros seguimentos. Novamente parece que ele está contra o ballet clássico, mas não é. Klauss valoriza e muito a dança clássica e afirma que “cinco séculos de pesquisa não podem ser desprezados, nem substituídos” (ibidem, p. 87). Porém, critica o modo como os

espetáculos são criados, por bailarinos que aprenderam a executar, no corpo, uma técnica acadêmica estrangeira que não condiz com sua estrutura corporal, e transfere esse conhecimento restrito ao palco, à coreografia. Sua fala sobre esse assunto é de que:

Erradamente considera-se “clássica” toda dança baseada na técnica acadêmica. Essa forma de julgar é o resultado de uma superestimação de valores, pois advém de tomar-se como meio de identificação exclusivamente o elemento técnico e não o conteúdo subjetivo de um balé. (ibidem, p. 86)

Com isso, ele defende que devemos criar um bailado nacional, uma dança brasileira que leve em consideração os valores universais, mas sem se afastar das inspirações regionais: a natureza, o clima, a cultura popular, etc. Esse pensamento se baseia na percepção de obras artísticas que obtiveram êxito e reconhecimento mundial como no caso das obras de Machado de Assis, Jorge Amado, Cândido Portinari, Euclides da Cunha, Heitor Villa-Lobos, entre outros. Klaus acredita que se não houver uma mudança brusca neste pensamento sobre a dança clássica, o bailado dramático brasileiro ficará fadado ao desaparecimento completo ou viverá nessa eterna “subserviência medíocre”. Sua afirmação a favor do bailado nacional é que:

A contribuição da cultura regional está legitimada como fator imprescindível na criação da obra-de-arte original de um povo. É o único elemento que lhe pode emprestar realmente um caráter próprio, que a fará distinguir-se aos olhos do mundo por uma estranha beleza e poesia, reveladas com grande força e originalidade (ibidem, p. 88).

Na segunda parte do livro, intitulada *A Técnica*³⁰, Klaus comenta sobre seus processos investigativos e começa relatando sobre a importância de se incorporar o espaço externo a ser utilizado antes de começar qualquer trabalho corporal. Fazer uma conexão primeiramente com o solo e sentir a atuação da gravidade no nosso corpo é crucial para a compreensão das forças de oposição que vão proporcionar a tensão necessária para se adquirir o equilíbrio. Ele frisa a importância de estimularmos as articulações do corpo, a fim de sensibilizá-las e ampliar sua mobilidade. Isso faz, segundo ele, com que mais pontos de equilíbrio sejam despertados e aumente-se a percepção de como as forças de oposição atuam no corpo. A partir do que Klaus vivencia, percebe e experimenta no seu

³⁰ Para conhecer melhor a sistematização da Técnica Klaus Vianna, sugerimos a leitura de MILLER, 2005. Aqui destacaremos apenas alguns conceitos apresentados no livro.

próprio corpo, ele formula suas orientações. Percebemos isso na seguinte passagem: “À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior” (ibidem, p. 94).

Com o discurso de que “o corpo é a síntese da vida” e vice-versa, Klaus pregava que o aprendizado da dança deva se tornar um hábito cotidiano. Para ele, a dinâmica corporal seria o reflexo do interior do homem em tradução do mundo exterior. Klaus está sempre defendendo a necessidade de haver um conhecimento individual dos processos internos para que a ação dos gestos e a exteriorização dos movimentos corporais se tornem fluentes e naturais. Insatisfeito com a dança que vinha sendo desenvolvida no Brasil da época, onde normalmente eram coreógrafos europeus que montavam coreografias nada condizentes com a cultura e a técnica dos bailarinos, com movimentação estranha ao corpo deles, fazendo com que os bailarinos não interpretassem bem aqueles passos, Klaus vai afirmar que os bailarinos faziam “apenas a forma, sem nada interior. E isso não é dança: é ginástica” (ibidem, p.44). Ele adverte também “que o domínio da arte da dança obedece a certas regras e convenções em função de um ideal estético antecipadamente suposto e proposto” (ibidem, p.105). Mas, pra ele, este tipo de visão sobre a dança é arcaico, banal e ignóbil.

A dança de Vianna trata de uma atividade em prol do pleno engajamento que envolve corpo, espírito e emoção, não apenas execução de formas. E alega que “é possível pensar a dança para além desses limites, [...] a dança é um modo de existir – e é também a realização da comunhão entre os homens.” (idem). Sendo assim, admitindo que exista uma dança “mais natural”, Klaus pondera que esta se encontra no âmbito da expressão popular, pelo fato de serem executadas sem as exigências formais e sofisticadas. Sua afirmação é que:

Nas danças folclóricas e outras manifestações gestuais do povo existem pontos-chave da identidade mais profunda. Por isso mesmo, sempre descobrimos nas danças populares uma infinidade de semelhanças com a dança considerada artística (ibidem, p. 104-105)

Assim como disse Artaud sobre a dança *à l'envers*, presente na liberdade dos *Bals Musettes*, Klaus expõe o reconhecimento de que a dança popular se liberta das regras e convenções pré-determinadas e, por isso, seria mais artística. Chegamos aqui a um dos pontos de destaque fundamental desta pesquisa, mas

que, por hora, deixaremos este assunto em suspenso e retornaremos a ele mais adiante.

Seguindo na leitura do livro, nos deparamos com a proposta de Klauss que é a retomada das leis naturais, e não as sociais, para que o corpo se expresse por meio de um trabalho consciente. Para ele, “dançar é muito mais aventurar-se na grande viagem do movimento que é a vida. Neste sentido, a forma pode comparar-se à morte e o movimento, à vida” (ibidem, p. 112). Sua crítica reforça a ideia de que há uma perda da autenticidade e expressão dos movimentos coreográficos, formalmente considerados bonitos, quando a técnica acadêmica desconsidera a relação que os movimentos possuem com o impulso vital do corpo. Sendo assim, a dança passa a ter um esvaziamento emotivo e apresenta gestos mascarados, artificiais, desprovidos de sentimentos, sem arte... sem vida.

O trabalho corporal de Klauss busca o autoconhecimento que conecte corpo e espírito, com a finalidade de despertar as sensações, abrir espaços internos e liberarem as tensões que correspondem aos desequilíbrios postural e emocional. Ele acredita que “o acúmulo de tensões é uma constante no cotidiano” (ibidem, p.107) e elas restringem a capacidade de movimento das articulações e obstrui o atravessamento dos fluxos energéticos do corpo. Seu processo de trabalho busca, por meio da vivência, fazer com que o “mundo-eu interno” desabroche a partir do amadurecimento do “eu-social”. Ou seja, ele aduz a crença em que, ao nos conectarmos com nosso mundo interior, conseguimos nos relacionar de maneira única e singular com o mundo exterior, defendendo então que “cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão” (ibidem, p.105).

A esta altura do livro já dá pra compreender que Vianna renega a imposição do movimento que é orientado por formas condicionadas e conceitos pré-estabelecidos. Entendemos também que, pra ele, isso faz com que se perca a verdade do gesto e dificulta a manifestação da emoção, da intenção e do sentimento presentes naquela determinada ação. Diante disso, Klauss observa também que esses determinismos são reflexos sociais que adquirimos desde a infância e que trazemos ao longo da vida os bloqueios que nos foram instituídos. Segundo ele:

Desde o nascimento somos submetidos a uma série de condicionamentos sociais, antes mesmo de vivermos os processos de educação formal – o que acaba resultando em procedimentos

mecânicos e repetitivos, dos quais não temos percepção ou consciência (ibidem, p.112)

Percebemos aqui outro ponto de destaque, que trataremos a seguir, cuja relação com Artaud se dá no repúdio aos automatismos e o entendimento de que o comportamento humano está subserviente ao que Artaud vai chamar de “juízo de deus”. Deste modo, a potência de rompimento destas barreiras se encontra na conscientização do seu corpo autêntico, sem amarras, sem limitações, sem ordem, nem “organismo” sociais que ditam as regras.

Vianna formula seus ensinamentos na busca desta dança mais natural, que foge da normatização. E assim, acredita que por meio da observação e percepção dos movimentos mais elementares é que se cria um código pessoal que sensibiliza o corpo a se abrir e se expandir, compensando a pressão exercida sobre ele. Ele vai dizer que, ao se inflar, o corpo alcança proporções imensuráveis que o fazem despir-se de sua imagem habitual, da postura com a qual acostumou-se a encarar o mundo, e então se permite a deixar fluir seus movimentos livremente e revelar a essência de seus gestos, de sua expressão.

Nos capítulos finais do livro, Klauss nos conduz a uma de suas aulas. A sensação que temos ao ler suas frases é de como se estivéssemos mesmo ouvindo suas palavras numa sala de aula, e aquelas palavras fazendo com que nós nos investiguemos simultaneamente à leitura. Sempre com o discurso de que não existem obrigações, certo ou errado, não existem julgamentos. Metaforicamente, é como se estivéssemos em uma floresta de mata fechada, ouvindo sua voz um pouco mais na frente a nos orientar a direção. É um barulho de um rio que passa ali perto, mas a trilha deverá ser aberta individualmente, específica para cada um de nós. Pois levará o tempo que for necessário para cada um encontrar seu modo de traçar o caminho e chegar em suas águas. Só que, na verdade, “não se chega, não se acaba de chegar”, é uma caminhada sem compromisso com o fim, mas sim com a trilha que deverá ser aberta.

2.2 A confluência de Klauss com Artaud

“A arte é antes de tudo um gesto de vida”
(VIANNA, 2005).

“Se o teatro duplica a vida, a vida duplica o
verdadeiro teatro” (ARTAUD, 1995).

Neste tópico, buscaremos relacionar o pensamento cruel de Antonin Artaud com as práticas somáticas utilizadas por Klauss Vianna, a fim de fazer sobrevir os pontos de contato entre esses pensadores. Conjecturamos aqui que o trabalho corporal desenvolvido por Klauss Vianna, sempre esteve seguindo o mesmo curso dos manifestos artaudianos. A proposta deste capítulo é apontar os fortes indícios desta aproximação que acreditamos estar indiretamente conectada e, assim, destacar a semelhança dos conceitos de um e de outro, mesmo sabendo que existem outras inúmeras manifestações e personalidades revolucionárias do século XX atravessando esses pensamentos.

Vimos em Artaud uma forte crítica ao teatro digestivo e as suas proposições necessárias para fundar o Teatro da Crueldade, uma ânsia de romper com a supremacia da palavra e retomar a espontaneidade do corpo em cena, como observada por ele no Teatro de Bali³¹. Artaud sempre buscou combater o controle, o autoritarismo, as regulagens do organismo que enclausuram o corpo. Apresentou seu manifesto contra o “juízo de deus” e nos instigou a refletirmos sobre seu desejo incompreensível de se desfazer dos órgãos e sermos livres para dançar às avessas, como fazem os arruaceiros audaciosos dos bailes populares. Foi trancado em manicômio, chamado de louco, esquizofrênico, hoje é considerado um gênio, poeta da sua loucura.

Em Vianna, a crítica se limita à dança no Brasil e se faz quanto à supremacia elitista de considerar apenas o ballet clássico, a dança acadêmica, como dança artística. Combateu as ordens superiores que queriam enquadrar seu modo de trabalhar, fugiu das estruturas escolásticas e desenvolveu um pensamento diferenciado sobre o corpo que dança, modificou o sentido da palavra “técnica” e propôs que fosse criado um bailado brasileiro, uma dança legitimamente estudada para os corpos dos brasileiros, que se preocupe com a estrutura óssea do corpo, mas que também valorize a cultura do povo. Uma dança investigativa, intuitiva,

³¹ Vale lembrar que Artaud dedicou um dos capítulos do livro *O Teatro e seu Duplo* para falar sobre o teatro balinês.

liberta que nos conduz a uma imersão em nós mesmos, com o intuito de revelarmos o que temos de mais belo no nosso interior.

Convergindo com a proposta de aproximar estes dois pensadores, Ceres Vittori vai dizer que:

Klauss retira da musculatura o trabalho de abalar a construção corporal e passa todo ele para a ossatura, para os encaixes articulares, porque [segundo ele] lá é onde se principia o movimento. Artaud também busca os ossos da palavra, sua origem. Retira os maneirismos literários para desintegrar a linguagem e experimentar uma linguagem anterior à língua. Em ambos, a palavra é ação e arte é vida. [...] Para um é imprescindível escrever, para o outro, é fundamental dançar. Para ambos, vida e obra se sintetizam no ato e no fato de respirar. (SILVA, 2015, p.100)

Na introdução desta pesquisa mencionamos o fato apresentado por Joana Ribeiro (2010) de Klauss ter tido contato com os textos de Artaud no período em que esteve atuante no Teatro Ipanema. Isso já serviu como um indício de atravessamento entre eles. Agora, fortalecendo a possibilidade de afirmar que a dança de Klauss está rizomaticamente conectada ao teatro de Artaud, temos o depoimento do escritor e diretor Jota D'Ângelo que costumava ensaiar com o grupo de Teatro Experimental na Escola de Ballet Klauss Vianna no início da década de sessenta. Numa entrevista dada em Belo Horizonte, D'Ângelo diz que:

O que a gente lia era toda uma literatura vanguardista européia. Então, por essa razão que o Teatro Experimental, quando nasce, nasce para fazer autores de vanguarda [...] O Teatro Experimental só vai mudar de mentalidade em [19]66. Esse período todo da década de [19]50, final da década de [19]50 até [19]65, ali é toda ela voltada para a vanguarda européia de teatro" (D'ÂNGELO, 2007, p.7).

Além disso, é sabido que Klauss Vianna coreografou, em 1968, o espetáculo *Roda Viva*, texto de Chico Buarque e direção de José Celso Martinêz, no Teatro Oficina que foi considerado pela Enciclopédia Itaú Cultural como o maior representante do Teatro da Crueldade, no período de 1967 a 1972. Inevitavelmente, algumas aproximações conceituais já foram evidenciadas no tópico anterior. Sendo assim, na intenção de elucidar a aproximação proposta por este tópico da pesquisa e entrelaçá-las a outras falas que ainda não apareceram, rerepresentaremos algumas citações aqui também. Começaremos então relembrando o reconhecimento de Klauss, citado no tópico anterior, a respeito das danças populares serem mais artísticas do que as danças baseadas em técnicas acadêmicas.

Vianna afirma que “a dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro” (VIANNA, 2005, p.32). Para ele, “o ser humano que existe no bailarino precisa estar atento e receber tudo lá fora, nas ruas” (ibidem, p.41). E então conclui dizendo que “a arte é antes de tudo um gesto de vida” (ibidem, p.52). Em diálogo com Klauss, Jussara Miller fala que “ironicamente, o bailarino fica a metade de sua vida adquirindo técnica para poder dançar e a outra metade tentando se desprender dela para ter a liberdade para dançar” (MILLER, 2010, p.47-48). Segundo Klauss, “a técnica na dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico” (VIANNA, 2005, p.73). Em provocação sobre essas colocações temos a seguinte afirmativa de Artaud que acreditamos conectar tais pensamentos:

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar. (ARTAUD apud SALES, 2012, p.2)

Para Artaud, é “no delírio dos bailes populares” (idem) que ignoramos o “julgamento de deus” e nos desprendemos das regras, das regulagens, das imposições, da forma, da estética [e porque não dizer das técnicas acadêmicas ou do método cartesiano³²?]. Tencionamos então a reflexão sobre este estado libertatório, que sem amarras e sem tensões, destaca a beleza deste corpo em movimento que, com gestos autônomos, deixa de ser um corpo representativo e passa a ser um corpo artístico. Entrecruzando com a afirmativa anterior de Klauss, e também quando ele diz que “Dançar é liberar-se” (VIANNA apud FONSECA, 1979), perceberemos que há uma aproximação entre os discursos desses autores que convergem para a dança às avessas. Se considerarmos também que para Artaud (2006, p. 59), “o teatro puramente popular, e não sagrado, nos dá uma idéia extraordinária do nível intelectual de um povo, que toma por fundamento de seus júbilos cívicos as lutas de uma alma presa das larvas e dos fantasmas do Além”, conseguimos conciliar com Klauss, ao falar que “nossa dança tem que partir de nossa realidade, de uma filosofia - idéia pedante, mas necessária - e do povo” (VIANNA, 1974).

³² A finalidade do método cartesiano é precisamente pôr a razão no bom caminho, evitando assim o erro. O método, portanto, é um caminho, um procedimento que visa garantir o sucesso de uma tentativa de conhecimento, de elaboração, de uma teoria científica. Um método se constitui basicamente de regras e princípios que são as diretrizes desse procedimento. (MARCONDES, 2005, p.162)

Verificaremos, então, que ambos enxergaram no caráter popular da expressão artística, uma espontaneidade muito mais admirável do que aquela estruturada, racionalizada e pré-definida. E com isso, também percebemos a negação de ambos os pensadores sobre o enquadramento e tentativa de definir conceitos sobre seus fazeres artísticos.

Para analisar outro ponto de contato entre esses pensadores, trouxemos a seguinte afirmativa de Klauss Vianna:

Desde o nascimento somos submetidos a uma série de condicionamentos sociais, antes mesmo de vivermos os processos de educação formal – o que acaba resultando em procedimentos mecânicos e repetitivos, dos quais não temos percepção ou consciência (VIANNA, 2005, p.112)

Em seu livro, ele continua esclarecendo que, no trabalho corporal, existe uma lógica e uma disciplina voltada ao trabalho às quais somos levados a desempenhar uma forma mecânica de gestos. E em outra passagem, ele nos faz crer que “essa ordem começa a sofrer um revés, no entanto, no momento em que nos recusamos a desempenhar certos papéis segundo fórmulas preconcebidas” (ibidem, p.126). Sendo assim, presume que “um corpo livre de condicionamentos e dono de suas expressões, em alguma medida revela-se um incômodo à ordem social existente” (idem). Novamente trouxemos para o diálogo a Prof.^a Dra. Jussara Miller afirmando então que:

A Técnica Klauss Vianna propõe que o indivíduo se mantenha em ação investigativa de sua relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o ambiente/espaco, de maneira que a sua percepção aguçada ao momento presente para a criação de um outro momento/movimento, se transforme em um “corpo em relação”, ou seja, um corpo cuja atenção ao todo, ao outro, ao espaço, ao ambiente, esteja numa rede de percepções. (MILLER, 2010, p.22-23)

Façamos então o exercício de retornar aos *Diálogos sobre o Corpo sem Órgãos*, apresentados no capítulo anterior [1.2], a fim de comparar estas afirmações com as elucubrações dos diversos pesquisadores a respeito deste corpo tão desejado por Artaud e também o seu mais expressivo manifesto sobre como acabar de vez com o “juízo de deus”. Veremos principalmente que o CsO se apresenta como uma investigação psicofísica, individual, que busca o rompimento organizacional do corpo de maneira a transformá-lo em uma potência capaz de aniquilar com a tão criticada ordem e o controle social. Veremos também que o CsO é considerado um lugar de experimentação, de ação, é a busca por um corpo que

está em perpétuo ato de refazimento e desfazimento. Ao CsO será atribuído a capacidade de desestruturar instituições; combater toda visão despótica e autoritária; entre outras coisas. O discurso defendido anteriormente é de que o Corpo sem Órgãos é um “organismo afetivo” (QUILICI, 2002), um corpo passível de afetar e ser afetado, “povoado por intensidades” (DELEUZE E GUATARRI, 1996) e que sua existência seria indispensável para manter o homem vivo. Seguindo por este pensamento, podemos novamente verificar que a proposta de Klauss na conturbada relação corpo/dança/sociedade se mantém em diálogo com a crueldade de Artaud.

De maneira atrevida, ousaremos dizer que a chamada Técnica Klauss Vianna pode ser compreendida como um caminho de busca pelo CsO. Este pensamento não se faz tão utópico ao destacarmos que para alcançar seu objetivo de recriar a linguagem teatral, Artaud se lançou no estudo do que vai chamar em seu livro *O Teatro e seu Duplo* de “atletismo afetivo”. Com isso, o intuito de Artaud também era o de admitir que o ator precisa ter uma espécie de “musculatura afetiva” que fosse correspondente a uma localização física dos sentimentos. Seu foco principal era a respiração, pois ele dizia ser o alimento da vida. É na respiração que Artaud entende estar o ‘controle’ das paixões. Ele afirma que “a respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração” (ARTAUD, 2006, p. 156). E vai além dizendo que “os mesmos pontos sobre os quais incide o esforço físico são aqueles sobre os quais incide a emanção do pensamento afetivo”. (ibidem, p.157)

Ao falar sobre o “estar no mundo” no livro *A Dança*, Klauss vai dizer que:

Em sentido mais amplo, a ideia de espaço corporal está intimamente ligada à ideia de respiração [...] Em linguagem corporal, fechar, calcificar e endurecer são sinônimos de asfixia, degeneração, esterilidade. Respirar, ao contrário, significa abrir, dar espaço. Portanto, subtrair os espaços corporais é o mesmo que impedir a respiração, bloqueando o ritmo livre e natural dos movimentos. Imagem muito forte da nossa emoção, a respiração representa nossa troca com o mundo. [...] Quando podamos a expressividade de nosso corpo, impedindo que respire, estamos cortando o nosso cordão umbilical com o mundo. (VIANNA, 2005, p. 70-71)

Por mais que o objetivo final destas proposições possa vir a ser divergente, o que evidenciamos aqui é que as matrizes conceituais desses pensadores estão conectadas de alguma forma. Por isso, ousamos afirmar que a peste artaudiana infectou o trabalho de Klauss, mesmo que de maneira velada, discreta e

desconhecida. A professora Dra. Ceres Vittori também compreendeu esse atravessamento e declarou que:

A questão da respiração, do sopro, e a capacidade de afetar organicamente os que participam do trabalho, tanto de um quanto de outro, é o ponto de convergência no trabalho de ambos. Afetar e ser afetado são uma constante no fluxo desta cartografia e a respiração, envolvida no potencial de afetos dos dois, esclarece a eficácia pretendida tanto pelo teatro artaudiano quanto pela forma de trabalho de Klauss, respirando a partir dos ossos. (SILVA, 2015, p.100)

Por acreditarmos que essas conexões estão interligadas por um sistema rizomático, temos a certeza de que há diversas outras aproximações a serem feitas entre esses dois ícones das artes cênicas. No entanto, acreditamos ser satisfatório os links apresentados aqui e seguiremos o estudo, apresentando como esta pesquisa se deu no âmbito da prática.

3. Treinamento do corpo na arte: processos criativos e pedagógicos

Neste capítulo apresentaremos os processos criativos e práticas pedagógicas que atravessaram os estudos acadêmicos relatados acima. Os comentários se darão no formato de relato pessoal onde será apontado como a pesquisa teórica desta dissertação dialogou com a elaboração das aulas práticas aplicadas em dois diferentes contextos: preparação corporal em processos de montagem teatral e disciplina prática para universitários sobre expressões artísticas que utilizam o corpo como ferramenta. Em concordância com a afirmativa da educadora Ana Mae Barbosa, pioneira em arte-educação, acreditamos que “só a perfeita interação entre teoria e prática pode dar racionalidade ao ensino” (BARBOSA, 1975, p.69). E, por isso, apresentaremos os processos criativos e pedagógicos utilizados em treinamentos com artistas no qual sempre estiveram presentes os pensadores destacados anteriormente.

Depois de relatar brevemente a minha trajetória profissional, artística e acadêmica com o intuito de elucidar o que me motivou a desenvolver esta pesquisa, conversaremos sobre os processos de montagem dos espetáculos teatrais realizados pelo Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC) e apontarei as peças que tiveram a direção e dramaturgia da Prof^a Dra. Martha Ribeiro no período em que atuei principalmente na função de preparador corporal no Laboratório. A intenção aqui é demonstrar como o LCICC esteve presente na minha formação acadêmica e profissional, além de demonstrar como teve forte participação na construção do meu pensamento crítico. Veremos também como a disciplina *Conformações através do Corpo*, que ministrei para os alunos do curso de graduação em Artes na Universidade Federal Fluminense (UFF), se tornou peça-chave para o desenvolvimento das investigações práticas e me despertou para o lugar de professor/educador o qual passarei a assumir de agora em diante.

Tanto na montagem dos espetáculos teatrais do LCICC, quanto na disciplina *Conformações através do Corpo*, as investigações se fundamentaram nos pensamentos revolucionários apresentados nos capítulos anteriores, de maneira que

fossem propostos aos alunos experimentações de gestos³³ e movimentos³⁴. A finalidade era proporcionar a consciência corporal em cada um deles e promover a ampliação de suas expressões artísticas, além de apontar algumas possibilidades de se compreender a experiência prática como um complemento da educação formal, teórica. O discurso apresentado em sala de aula, e também nos treinamentos do Laboratório, sempre esteve em aproximação com a filosofia do Corpo sem Órgãos e o pensamento a respeito de que:

O indivíduo se colocava contra a sociedade e, destruindo e chocando as sensibilidades convencionais, liberava dentro de si mesmo sensibilidades altamente individuais e poderosas. Por uma dessas curiosas reviravoltas na Arte moderna, a auto-expressão de hoje se tornou um dever social, forçosamente imposto ao aluno pelo mestre, pelos pais, pelo público. (EHRENZWEIG apud BARBOSA, 1975, p.87)

Sendo assim, os objetivos nos treinamentos foram abrir os caminhos para deixar extravasar essa auto-expressão dos alunos/artistas e fazer com que eles tivessem uma experiência onde pudessem imergir em si mesmos e, assim, fossem instigados a elaborar, organicamente, gestos e movimentos a partir daquilo que estava sendo despertado no corpo deles. Era fugir das movimentações habituais e cotidianas do corpo, buscando explorar a musculatura que dificilmente usam, conscientemente, no dia a dia. Perceber a diferença do corpo antes, durante e depois de realizar os exercícios e, através de uma leitura corporal, questionar se ele permanece no mesmo estado ou está num estado outro que eles mesmos não se reconhecem. E depois, fazer com que as reverberações que estavam intensas no corpo fossem disseminadas na sala de aula, ou no palco.

Essa proposta de experimentar o corpo dialoga com a pedagogia do espanhol Jorge Larrosa quando ele diz que:

Poderia falar, então, de uma alfabetização que não teria a ver com ensinar a ler no sentido da compreensão, se não no sentido da experiência. Uma alfabetização que teria aqui que ver com o formar leitores abertos a experiências, a que algo o passe ao ler, abertos a sua própria transformação, abertos, por conseguinte, a não reconhecer-se no espelho. (LARROSA, 2006, p. 93)

Naturalmente, o que vimos surgir nas aulas e/ou nos ensaios era uma “dança” motivada pela produção de um gestual que estava baseado na

³³ Compreenderemos “gestos” como a intenção inserida no movimento a fim de exprimir um sentimento e/ou uma ideia.

³⁴ Compreenderemos “movimento” como o deslocamento do corpo no espaço.

espontaneidade e liberdade dos movimentos realizados no momento do exercício, Conforme defende Jorge Larrosa (2006, p.105), “A experiência é livre, é o lugar da liberdade”. Sendo assim, os depoimentos entusiasmados dos alunos descritos em suas autoavaliações ao final da disciplina, assim como a encenação diferenciada dos atores do LCICC, corroboram com a ideia de que “através da livre auto-expressão, a Arte representará sempre um veículo complementar no desenvolvimento da criatividade, pela sua natureza de agente interativo dos domínios afetivo, cognitivo e motor” (BARBOSA, 1975, p.88-89).

Deste modo, convido-lhes a refletirmos juntos sobre a eficácia das novas pedagogias que visam estimular o desenvolvimento artístico sob a luz dessa busca ininterrupta por um corpo afetivo, poroso e povoado de intensidades, confirmando assim o que o mestre Klauss Vianna já apontava ao falar que:

Mais do que uma maneira de exprimir-se por meio do movimento, a dança é um modo de existir – e é também a realização da comunhão entre os homens. [...] Se a dança é um método de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma fronteira de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana. (VIANNA, 2005, p.105)

3.1 Laços artísticos e acadêmicos no horizonte da pesquisa

Gostaria de registrar o início da minha trajetória no meio artístico citando brevemente a importância de ter participado da Companhia de Teatros Máscaras, da cidade de Maricá-RJ, dirigida por Raul Toledo e Mário Vieira, entre os anos de 2007 e 2012. Nesta Companhia, ainda como ator amador, tive a oportunidade de vivenciar momentos muito particulares das montagens teatrais que iam desde a elaboração e adaptação textual até a apresentação das peças ao público, passando por cada etapa de montagem: composição dos figurinos; seleção musical; ensaios; instalação de cenário; confecção de material de divulgação; etc. Neste período, participei de diversas montagens da Companhia, tanto em espetáculos infantis, como adultos e a ampla participação no processo como um todo me trouxe a expertise que foi crucial para que eu, futuramente, procurasse me especializar nesta área de produção. Na

Companhia me fiz tão atuante com os dois diretores que, em 2010, após a obtenção do meu registro profissional [DRT], me foi confiado o lugar de professor de Teatro, no curso livre infanto-juvenil oferecido no Colégio São José, em Niterói- RJ.

Nesta minha primeira experiência como professor de teatro, também me foi dado a oportunidade de elaborar e apresentar com os alunos, no auditório do próprio colégio, a livre adaptação da peça *Bailei na Curva*, cujos argumento, roteiro e texto final são de Júlio Conte. Essa é uma prática recorrente ao finalizar o ano letivo no curso de teatro. A repercussão desta montagem me conferiu a credibilidade junto à Companhia de Teatro Máscaras para ser convidado a atuar, novamente como professor, em projetos sociais apoiados pelo governo público: Oficina Encenação - PADEC (Municipal/Maricá-RJ/2011) e +Educação (Estadual/RJ/2012). Além de ter sido contratado pelo Colégio Assunção [Niterói-RJ], nestes mesmos dois anos consecutivos, para dirigir a montagem teatral do curso de musicalização que o colégio oferecia como atividade extraclasse.

Retrocedendo um pouco na temporalidade, na busca de aperfeiçoamento da minha atuação no palco, em 2008 ingressei em cursos livres de dança, nas modalidades de ballet clássico, jazz e dança contemporânea. Foram muitas as escolas e professores com quem tive a honra de aprender a importância de trabalhar meu corpo de maneira respeitosa e consciente. Peço desculpas em não nomeá-los aqui, mas não gostaria de ser injusto com quem, por ventura, não seja citado e nem me estender na enumeração de cada aula, professor, escola e espetáculo dos quais participei que, nesta ocasião, não se faz pertinente. No entanto, gostaria de frisar que desde 2008, o teatro e a dança se mantiveram em paralelo na minha trajetória artística, mas confesso que minha participação em espetáculos de dança, até mesmo como espectador, sempre esteve mais frequente do que em espetáculos de teatro. Isso se intensificou principalmente depois de eu ter ingressado na Caetano Companhia de Dança (CCDD), como bailarino, em 2010, onde permaneci por mais quatro anos consecutivos, sob a direção do bailarino e coreógrafo Thiago Caetano. Foi na CCDD que pude compreender um pouco da carreira profissional na dança e me reconectar com a rotina de produção, uma vez que buscava repassar para a equipe aquilo que eu já tinha de conhecimento na área.

Porém, com o intuito de expandir meu conhecimento quanto aos mecanismos de profissionalização, fomento e difusão das artes cênicas, procurei o curso de graduação em Produção Cultural oferecido pela Universidade Federal Fluminense (UFF), no qual ingressei em 2011. A partir daqui, comecei a adquirir um

aprendizado teórico sobre aquilo que vinha realizando na prática e só então pude compreender a importância de ter mantido estas duas vertentes em paralelo na minha trajetória artística, pois elas que historicamente se mantiveram isoladas, vieram a se (con)fundir na contemporaneidade e não era necessário então que eu optasse apenas pelo desenvolvimento de uma, ou de outra, em meus estudos. As minhas experiências profissionais junto à Companhia de Teatro Máscaras e a Caetano Companhia de Dança me serviram como exemplificações em diversas disciplinas que cursei na UFF.

Apesar de o Curso seguir por um viés muito mais organizacional, administrativo e operacional [motivo pelo qual eu tinha mesmo buscado este curso], muitas disciplinas ressaltavam os fundamentos artísticos das mais variadas vertentes: dança, teatro, música, audiovisual, plásticas, etc. Com isso, também fui adquirindo o censo crítico a respeito de como os processos artísticos eram produzidos nestas e em outras companhias das quais tive contato. E não por acaso que, ao longo da graduação, fui me inteirando com as ações que envolviam mais os assuntos pertinentes às artes cênicas.

Outros dois casos de extrema importância para o meu aperfeiçoamento profissional artístico e acadêmico durante e após a minha graduação foram a atuação no Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC), o qual detalharei a seguir, pois está intimamente relacionado a esta pesquisa, mas que, por agora, citarei a minha participação como ator, pesquisador, preparador corporal e co-produtor. E a minha contratação para trabalhar na função de coordenador técnico e coordenador de produção na Companhia de Ballet da Cidade de Niterói (CBCN), que é a companhia pública oficial com 27 anos de trajetória de extremo prestígio nacional que se tornou polo referencial de produções artísticas no mundo da dança, vindo a ser declarada como Bem Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Rio de Janeiro.

Neste momento, destaquei estes dois casos para salientar que me mantive em paralelo na execução de estudos prático-teóricos tanto com o teatro, através do LCICC, quanto da dança, com a CBCN. Desta forma, além das experiências profissionais adquiridas juntos a estas organizações, também pude elaborar produções técnico-científicas como o relatório de Iniciação Científica intitulado *Pirandello Contemporâneo: para um estudo da relação ator e personagem no século XX*, que foi apresentado em 2014 na Semana Acadêmica da UFF. Assim como desenvolvi minha monografia intitulada *Diagnóstico sobre a dança em Niterói:*

estudo comparativo entre ensino e profissionalização que foi escrita com base em entrevistas feitas com os profissionais da dança que atuam na cidade de Niterói, conseguidas através do *network* obtido ao trabalhar na CBCN.

Pelo fato de atuar nestas duas vertentes paralelamente, comecei a observar os atravessamentos e compatibilidades existentes nas críticas e questionamentos desencadeados pelo pensamento contemporâneo sobre as artes cênicas. Eis então, que no ano de 2017, entro como aluno bolsista no Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneo das Artes (PPGCA/UFF) e começo a desenvolver esta pesquisa que conserva o diálogo entre dança e teatro ao coincidir as ideias de Antonin Artaud, representante do teatro com as de Klauss Vianna, representante da dança. Nos tópicos a seguir, demonstrarei como a Universidade me proporcionou experiências acadêmicas que, junto desses pensadores, me motivaram a me tornar professor e buscar disseminar o interesse em se expressar a partir da conscientização individual de seus gestos e movimentos com o intuito de fazer emergir sua arte através do seu corpo.

3.2 O LCICC e os experimentos contemporâneos no corpo cênico

O Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC) foi criado em 2010 pela pesquisadora e diretora teatral Martha Ribeiro que é professora associada na Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente, ela está desenvolvendo a pesquisa prática *Retratos e Paisagens como Dispositivos de Cena*, vinculada ao LCICC, que utiliza como base de suas investigações os gestos e movimentos corporais, a dramaturgia física ótico-sonora e a cena autobiográfica a fim de trazer reflexões críticas sobre as artes da cena e sobre o comportamento do sujeito contemporâneo. Ao falar sobre seu trabalho de pesquisa, Ribeiro afirma que:

Unindo de forma dialética, prática e teoria, o Laboratório é um espaço criativo que privilegia o esgarçamento dos campos visuais, corporais e sonoros, tendo na experimentação cênica o alicerce para o desenvolvimento de novas perspectivas éticas e poéticas para a composição da cena teatral. (RIBEIRO, 2017c)

O LCICC é vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA), ao Curso de Graduação em Artes, ambos da UFF, e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Segundo Ribeiro (2017c), o LCICC se constitui enquanto um território livre de criação, reflexão e de expressão artística, absorvendo alunos de mestrado, graduação, professores e profissionais da área, além de proporcionar o encontro artístico entre aspirantes e profissionais do mercado com larga experiência na área teatral. Sendo assim, o Laboratório se apresenta como uma plataforma híbrida entre a academia e o mercado produtivo teatral, que aposta numa visão integrada entre aprendizado e criação artística. Além disso, ele ainda oferece juntos às suas práticas laboratoriais de ensino teatral, disciplinas optativas dos cursos de Artes e de Produção Cultural do Departamento de Artes da UFF, relacionadas aos estudos do corpo, performance e criação teatral. Nas palavras de Ribeiro (2019, p.136), “O teatro-laboratório se coloca como espaço para o ator/performer tornar-se o que é: um corpo em permanente atualização”.

Meu primeiro contato com o LCICC aconteceu em 2013, quando Ribeiro coordenava o Projeto de Pesquisa e Extensão Pirandello Contemporâneo, que desenvolvia uma investigação inovadora analisando a obra teatral do dramaturgo italiano Luigi Pirandello pela via da performatividade. Para informações mais detalhadas sobre este projeto, recomendo acessar o diário digital disponível em www.pirandellocontemporaneo.uff.br. Aqui, irei me restringir na minha participação junto ao Projeto que inicialmente produziu três “estudos poéticos performáticos” feitos a partir da dramaturgia pirandelliana e desenvolvidos como apresentação teatral no Solar do Jambuí³⁵.

O *Estudo I – Os Seis*, se baseou no texto mais emblemático de Pirandello chamado *Seis personagens a procura de um autor*, escrito em 1921, e abordou o trauma do incesto e a impossibilidade de se narrar o drama de seis personagens através de uma representação viável e honesta. Neste Estudo, atuei como performer e participei das apresentações estando em cena. Já nos *Estudo II – Improviso*, Martha fez uma livre interpretação da peça *Esta noite se representa de improviso*, escrita em 1920, e buscou explorar a estética do grotesco, além de frisar o aspecto jocoso e irônico que o autor direcionava ao meio teatral. Aqui já não pude participar como performer, devido a outros compromissos que inviabilizavam minha presença

³⁵ O Solar do Jambuí é um casarão tombado, considerado patrimônio histórico da cidade de Niterói, localizado no bairro do Ingá. Atualmente é um Espaço Cultural e recebeu o Projeto Pirandello Contemporâneo, em 2013, no formato de residência artística.

nos ensaios. No entanto, fui convidado por Martha a desenvolver uma pesquisa como aluno de Iniciação Científica junto ao Projeto, e assim o fiz, conforme citado no capítulo anterior. Completando a trilogia desta fase do Laboratório, o *Estudo III – Fantasmas: uma peça game*, não teve um texto base como os demais, a investigação se deu a partir da reflexão teórica sobre o teatro que tanto acompanhou o dramaturgo: a impossibilidade da mimese apontando como impossível o próprio fato do ator representar um personagem. Novamente, eu estive presente como aluno pesquisador neste processo, acompanhando indiretamente o experimento teatral.

Nos dois anos consecutivos, 2014 e 2015, o LCICC passou a ocupar o Teatro Popular Oscar Niemeyer como residência artística, tendo também uma parceria com a Scuola Di Cultura³⁶ para ensaios semanais. Respectivamente, realizou a montagem da peça chamada *Mas afinal quantos somos nós?* um espetáculo multimídia construído na intervenção/fricção do “Homem da flor na boca” e “A saída”; ambos os textos de Luigi Pirandello. E *Serata Futurista ou como as palavras são cheias de ar*, um espetáculo realizado nos moldes de um *cabaret-noir* livremente inspirado em textos futuristas de Marinetti, poemas de Maiakovski e de Walt Whitman, do mito de Fedra, das cartas da prisão de Oscar Wilde, Cantos de Camões à Inês de Castro e fragmentos do despertar da primavera de Wedekind. Em ambos os espetáculos, estive presente nos ensaios para auxiliar o elenco quanto à consciência corporal e dar dicas para auxiliar os atores na construção de suas partituras físicas.

Em 2015, o LCICC também esteve vinculado diretamente à disciplina *Conformações através do corpo*, oferecida pelo curso de graduação em Artes da UFF e, na ocasião, ministrada por Ribeiro, que decidiu dividir o plano de estudo em três modalidades: *training* – corpo – voz. Os atores do Laboratório participavam das aulas juntamente com os alunos inscritos nesta disciplina, isso criava uma interação maior e mais fértil para as proposições de movimento e gestuais. Fiquei responsável pela parte de trabalhar o corpo dos participantes desta disciplina e confesso ter sido bastante desafiador a experiência de ser professor de consciência corporal com pessoas que sequer fizeram atividades físicas, quanto mais aulas de corpo. No entanto, a minha experiência como bailarino e, principalmente, o contato que tive com a dança contemporânea me auxiliou nas proposições de movimentação.

³⁶ A Scuola Di Cultura é um Centro Cultural localizado no bairro de São Francisco, Niterói-RJ, que promove o encontro com as diversas linguagens artísticas.

Inspirei-me nos ícones precursores da dança contemporânea que propuseram outro modo de se pensar o corpo que dança e atua como Pina Bausch e Trisha Brown, abordando a dança-teatro ou José Gil, os Viannas, Ohad Naharin, entre outros que desenvolveram novas maneiras de trabalhar o corpo a partir da introspecção buscando externalizar a arte existente em cada um. Sendo assim, conseguia propor exercício e experimentações corporais junto aos alunos com o intuito de iniciar um treinamento de conscientização corporal e, assim, apresentar novas possibilidades de como se comportar em cena e fora dela também. De maneira convergente, minha pesquisa corporal se fazia conexa com as ideias de Ribeiro sobre o treinamento no Laboratório, principalmente quando ela define que:

A auto-observação dos atuantes é primordial para trazer a consciência ao movimento executado. Esse é o primeiro passo para alargar seus processos criativos, levando-o a realmente criar uma dramaturgia corporal – partitura – que não seja a mera representação de gestos mortos, codificados, e também abstratos. O gesto abstrato é um gesto vazio que não se conectou ao afeto, à potência. Agir é perceber a conexão. (RIBEIRO, 2019, p. 141)

Em 2017, eu já havia iniciado meus estudos no mestrado quando Martha me convidou para assumir a função de preparador corporal no Laboratório. Aceitei imediatamente e começamos a desenvolver juntos a montagem da peça *Eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece* que, a partir de fragmentos de textos de Gertrude Stein, se realizou no cruzamento de diferentes mídias, recebendo inspiração da dança contemporânea, do teatro, da performance, das artes visuais e do vídeo. Nas palavras de Martha, seu objetivo foi criar “uma dramaturgia ótico-sonora que não se quer linear, que nos interroga sobre a problemática do desaparecimento da identidade no mundo contemporâneo, ou, no melhor dos casos, em sua fluidez, e no sentido da arte hoje” (RIBEIRO, 2017c).

Nos ensaios, buscamos nos atores uma gestualidade que se expressasse corporalmente sem a necessidade de se relacionar diretamente com a palavra que estava sendo falada, conforme proposto pela diretora. Isso, de certa forma, se tornou um desafio, pois conforme critica Larrosa (2002, p. 21), “o homem é um vivente com palavra [...] o homem é palavra [...] se dá em palavra [...] está tecido em palavra”. Ou seja, está regulado, doutrinado a se expressar pelas palavras e a herança deixada pelo teatro dramático, que tinha o texto à frente da ação corporal, fazia com que os atores tivessem certa dificuldade em desconectar uma coisa da outra.

Sendo assim, nossa busca em desestruturar essa ligação se deu no treinamento do corpo de maneira a fazer com que o texto pronunciado, articulado pelas palavras, apenas ambientasse a corporeidade que o ator utilizaria na cena. Pois para Ribeiro (2019, p. 135-136), “a cena, que significa o espaço aberto pelo teatro em nossa realidade cotidiana, é modelada pelos corpos dos atores em ação, ou seja, no jogo instituído pelas relações de força entre gestos, palavras, movimentos e som”. E por entendermos que o corpo é o gatilho da cena, que é através dele que as forças de tensão entre potência e afeto se materializam no tempo e no espaço, o que buscávamos nesse treinamento era essa investigação de abandonar o corpo cotidiano e buscar o duplo espectro dançante e afetivo, que vimos em Artaud.

Para o training do laboratório, Ribeiro traz como referência os grandes mestres ícones da história do teatro ocidental como Stanislavky, Meierhold, Brook, Grotowski, Barba e, principalmente Antonin Artaud. Já eu, venho absorto com a ideia de corpo dançante pelas vias de Cunningham, Laban, Bausch, Graham, Forsythe, Naharin e Klauss Vianna. Os rizomas existentes entre esses pensadores são fascinantes e nos alimentam constantemente em nossas investigações artísticas que buscam sempre este corpo afetivo, poroso, permeável, orgânico, corpo vivo. Acreditamos na diferenciação entre o corpo cotidiano, social e o corpo cênico, virtual. Defendemos a ideia de que o primeiro é representativo e regulado, enquanto o segundo busca romper com as limitações impostas sobre ele e, assim, como afirmado por Ribeiro:

Existe um corpo físico, que é esse nosso corpo cotidiano, e existe um corpo virtual, selvagem a todo mecanismo de regulação, não anatômico, que o corpo do artista pode projetar: o corpo afeto, de que fala Artaud. Esse corpo potência, de potências em ato, luta por sua atualização, essas forças agem sobre o corpo do ator, transformando-o, mas somente se o ator abandonar o subproduto do possível, isto é, as certezas. (RIBEIRO, 2019, p. 138)

No ano de 2018, realizamos a montagem de *Amor não Recomendado*, também sob a direção e dramaturgia de Martha Ribeiro que explica, em texto impresso no folder/programa, ser uma peça que “explora universos poéticos que inflamam e incineram as realidades recomendadas. [...] Trata-se de uma poesia gritada, que perfura as realidades intimidantes, do dia a dia, que preservam os monumentos contra toda possibilidade de vida” (RIBEIRO, 2019). Nesta montagem, buscamos explorar os processos de construção afetiva e corporal propostos pelos próprios atores ao serem questionados sobre o que é o amor? A dramaturgia

corporal e de movimento proposta por Ribeiro em *Amor não Recomendado* buscou por corpos “fora da lei”, não recomendados pra sociedade. Ou seja, personagens, real e ficcional, que não aceitaram a vida que lhes foi imposta em seu tempo: Artaud, Rimbaud, Oscar Wilde, Salomé, Fedra, Nijinski, Hamlet, Dom Quixote, piratas, mendigos, prostitutas, presidiários, etc.

Nos ensaios iniciais, lembro-me de termos investigado muito a relação entre corpo rígido, postura ereta contra o corpo lânguido e ameno. Exploramos também as possibilidades de expansão e contração do corpo, da diferença de planos [alto, médio e baixo], ou seja, diversas alternativas de oposição em um mesmo corpo para encarar os diversos cenários paradoxais do amor: arrebatador, forte, que desestabiliza, mas que também é sóbrio, racional; amor lascivo, obsceno, imoral e amor casto, pudico. Trabalhamos muito a questão da percepção cinestésica do corpo: o equilíbrio, a troca de peso, os apoios, a dinâmica dos movimentos [força x velocidade] e diversos outros exercícios de desconstrução do corpo social, pois precisávamos invocar os personagens marginalizados, os não aceitos, os discriminados, os indecentes. Nosso intuito era fazer com que as máscaras sociais e o jogo de representação que nos são impostos fossem dissolvidos; Que a regra de se manter “a moral e os bons costumes” em nossas vidas cotidianas fosse ridicularizada. E, assim, buscamos neste espetáculo revelar nossas inquietudes e expor o nosso avesso, liberto e indomável tendo o AMOR como “pano de fundo”.

Foi nessas duas últimas peças que tive uma atuação maior como preparador corporal e onde pude de fato colocar em prática aquilo que vinha pesquisando no âmbito acadêmico. Nos ensaios, pude orientar os atores a compreenderem mais sua estrutura corporal, perceberem sua distribuição de peso, propus exercícios que os levassem a se concentrarem na respiração e criarem partituras físicas capazes de expressar o que sentiam, sem ser necessariamente através da palavra falada. Do mesmo modo que deixamos em aberto o espaço de criação para que os atores trouxessem suas experiências e movimentações que passaram a fazer parte das cenas. Com isso, seguimos acreditando que o LCICC deva continuar a:

Possibilitar a via para o próprio aprendizado, neste caso, voltado para a superação dos limites de um mimetismo naturalista psicológico, tendo o corpo como principal aliado; não cristalizar os processos criativos em prol apenas de um espetáculo teatral, mas direcionar o trabalho investigativo para a criação de um espaço de desenvolvimento permanente das capacidades expressivas, motoras e respiratórias do ator, ainda que a experiência e criação dos exercícios tenham no espetáculo teatral sua finalidade última. (RIBEIRO, 2019, p. 133-134)

3.3 “Conformações através do corpo”: a experiência docente no Curso de Artes da UFF

O curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense foi criado no ano de 2012 reunindo um conjunto de professores constituído por artistas e pesquisadores atuantes nas mais diversas áreas que integram o cenário contemporâneo das artes. Segundo a descrição no *site*³⁷ do curso, a graduação em Artes tem duração mínima de quatro anos e apresenta uma estrutura curricular original que se baseia, acima de tudo, na valorização das potencialidades dos estudantes, incentivando-os a construir, desde o início, trajetórias pessoais fundamentadas na liberdade e na curiosidade. Sendo assim, podemos perceber que “o Curso de Artes da UFF privilegia a liberdade das escolhas individuais dos alunos e uma abordagem interdisciplinar das múltiplas questões referentes ao fazer artístico contemporâneo” (Artes UFF / estrutura-disciplinas³⁸).

Gostaria de destacar que a estrutura curricular original do Curso de Artes da UFF, se apresenta como uma alternativa que “substitui a noção de fluxograma rígido por uma arquitetura flexível, onde os programas das disciplinas são baseados em tópicos variáveis que acompanham as transformações mais recentes no campo da arte e da cultura” (idem). Diferente da grade curricular padrão que possui ordem pré-estabelecida, disciplinas ligadas e dependentes umas das outras, o Curso de Artes da Uff propõe uma estrutura aberta chamada internamente de constelação, onde é o aluno quem traça o caminho a ser percorrido diante das múltiplas ofertas. Basicamente, a estrutura curricular se divide nos quatro grandes grupos principais elencados abaixo. Além disso, é cobrado que os alunos desenvolvam ATIVIDADES COMPLEMENTARES, dentro do pilar trípido da Universidade [Ensino, Pesquisa e Extensão], com o intuito de amplificar o que se estuda em sala de aula. E, ao final do Curso, devem produzir uma obra artística acompanhada de um texto crítico-reflexivo que esteja relacionado a esta produção. São estes os grupos principais nos quais se dividem as disciplinas do Curso de Artes da UFF:

PROPOSIÇÕES – disciplinas introdutórias experimentais;
GENEALOGIAS – abordagem histórica;
INTERLOCUÇÕES – questões filosóficas e conceituais e
CONFORMAÇÕES – disciplinas de caráter prático-experimental

³⁷ www.artesuff.com

³⁸ Disponível em: <https://artesuff.com/estrutura/> . Acesso em mai.2019

Aqui, vamos atentar para este último grupo, CONFORMAÇÕES, que segundo informa o site da coordenação, engloba “oficinas de criação onde pensamento e ação se integram na prática experimental [...] em diálogo com as questões dos campos conceituais do Curso” (ARTES/UFF - disciplinas³⁹). Dentro deste grupo encontraremos a disciplina *Conformações Através do Corpo* que, conforme descrito na ementa, aborda “pensamento e ação através do corpo em articulação com algum/alguns dos seguintes campos de atuação humana: meio ambiente, interações sociais, política, imaginário, palavra, representação, contexto tecnológico” (ARTES/UFF - ementas⁴⁰). Por ser vinculado ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneo das Artes (PPGCA/UFF), o Curso de Artes da UFF consegue acolher os alunos mestrandos que devem cumprir estágio de iniciação à docência, fazendo com que estes ofereçam uma disciplina para os alunos graduandos. Foi nesta interação que me dispus a ministrar a disciplina *Conformações através do Corpo*, no primeiro semestre de 2018 e, assim, complementar meus estudos com mais uma pesquisa prática, que se estrutura também teoricamente neste capítulo.

O então coordenador do Curso de Artes, Prof. Hélio Carvalho, ao nos apresentar as diretrizes do bacharelado, nos informou que existia a ementa fixa [descrita acima], porém a cada semestre havia um tópico variável que era criado pelo professor do semestre em curso. Ele explicou que, deste modo, os alunos poderiam fazer mais de uma vez a mesma disciplina que, por serem ministradas por diferentes professores, nunca seriam iguais. Sendo assim, na minha vez de apresentar este tópico variável, propus que fosse *o corpo cênico contemporâneo*, visando aprofundar minha pesquisa em curso no mestrado e colocar pedagogicamente em prática as investigações do corpo filosófico, poético e afetivo. Tracei um Plano de Ensino (Apêndice I) de maneira que a proposta da disciplina buscasse estimular e provocar uma imersão dos participantes em si e, assim, dar início aos processos de criação.

Revisitei meus estudos teóricos e práticos influenciados por técnicas e fundamentos de artistas renomados das artes cênicas: Rudolf Laban, Pina Bausch, Klauss Vianna e Ohad Naharin, pilares no estudo do corpo que dança; e a visão teórica de Antonin Artaud em *Corpo sem Órgãos*, somada das investigações desta obra feitas por José Gil em *O Corpo Paradoxal* almejando os mecanismos que eu

³⁹ Disponível em: <https://artessuff.com/estruturadisciplinas/> . Acesso em mai.2019

⁴⁰ Disponível em: <https://artessuff.files.wordpress.com/2017/06/artes-uff-ementas3.pdf> . Acesso em mai.2019

iria utilizar nas aulas. Entendendo que “a arte é um dispositivo de captação e de inauguração de mundo e é pelas afecções vividas, pela experimentação poética do corpo, que se manifestam as micropercepções” (BORGES, 2013, p. 6), rascunhei alguns exercícios que tendiam às experimentações sensoriais e que buscavam estimular os alunos a reconhecerem suas habilidades e potencialidades individuais através da dança e outras importantes manifestações artísticas.

Conforme o esperado, a maioria dos graduandos participantes da disciplina era oriunda do curso de Artes, mas para minha surpresa, havia ainda muitos alunos advindos dos cursos de Produção Cultural, Educação Física, Nutrição, Cinema, Ciências Sociais e História. As vertentes com as quais estes alunos se identificavam variava entre artes cênicas, artes visuais, audiovisual, artes plásticas e música. Sendo assim, conversamos e trocamos experiências, no intuito de compreendermos e demonstrarmos na prática como estas provocações e investigações somáticas nos estimulariam a vasculhar em nosso corpo cotidiano, as inquietudes domesticadas pela doutrinação social, fazendo com que surgissem a partir dali corpos-imagens; corpos-sonoros; corpos-dançantes; corpos-políticos, entre outras inúmeras possibilidades de transmutação do corpo que não cabe em definições. Isso dialoga com a filósofa e psicanalista Hélia Borges quando ela afirma que:

A arte tem como privilégio a condição de acordar o corpo de seu adormecimento resultante dos processos de codificação e fazer emergir novos campos de pensabilidade. Pela possibilidade de quebra do mecanismo sensório-motor, se torna viável instaurar linhas de fuga, propícias à captação de novos horizontes, para que possamos vislumbrar o vazio, o deserto que o pensamento terá que atravessar para poder pensar o impensável. (BORGES, 2013, p. 13)

No entanto, é importante destacar que, de acordo com as diretrizes do Curso, em todos os encontros eu busquei deixar claro aos discentes que a participação nas propostas era livre e, essencialmente, vinculada a um real conforto e satisfação em realizar as atividades propostas. O objetivo dessa disciplina passou a ser o de proporcionar uma experiência corporal que, de acordo com Larrosa (2006), é uma relação de algo que nos afeta e afeta o outro. Era fazer com que estes alunos pudessem reconhecer o seu próprio corpo artístico e despertar o interesse em se expressar através dele. Para isso, seria fundamental que se houvesse confiança e bem-estar para permanecerem abertos aos exercícios propostos e, assim se permitirem a experienciar, corroborando o entendimento de que cada um absorve o conhecimento de maneira particular. Ao final de cada aula, os discentes eram direcionados, então, a pensar em transformar estas sensações

em conjecturas artísticas através de conformações criadas com foco no corpo. Assim, aqueles educandos que tinham maior interesse por desenho, buscaram expressar em desenhos como a percepção do corpo influenciaria nos traços feitos no papel; aqueles cuja aproximação era a fotografia puderam registrar os gestos dos outros alunos; os interessados em música puderam reproduzir a sonoridade que daria ritmo aos exercícios propostos e entre outros tipos de manifestações. Podemos observar o resultado destas experiências nas variadas proposições feitas pelos alunos que destaquei no Apêndice II (Figura 1).

Ao longo do primeiro semestre de 2018, foram oferecidas 15 aulas desta disciplina, que se dividiu basicamente em 3 tipos de investigações: corpo físico; espaço extracorpóreo e corpo filosófico. Nas investigações do corpo físico, trabalhamos com assuntos referentes à cinestesia, avaliando o peso e contra-peso, movimentações das articulações, musculatura, respiração, percepção sensorial, estímulos para aguçar os sentidos, ou seja, tudo o que atinge diretamente o corpo físico, de carne, o corpo matéria. Nesta etapa, os ensinamentos de Klauss Vianna estiveram muito presentes nas aulas. De acordo com a professora Jussara Miller:

A Técnica Klauss Vianna estimula o dançar de cada um — o que não limita a dança como privilégio de dançarinos —, estimula a expressividade do aluno e, principalmente, estimula o aluno 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. Dessa forma, essa técnica não se restringe à aplicação apenas para a dança e as artes cênicas em geral, mas também se aplica às atividades da vida diária, como meio de prevenir tensões e estresses desnecessários para o corpo do cotidiano. Pesquisa-se, portanto, a fruição do corpo dançante na vida. (MILLER, 2010, p.38)

Com base nisso, os exercícios diários desta etapa começavam com os corpos deitados no chão concentrados inicialmente apenas na respiração que, lentamente, progredia para a movimentação isolada das articulações dos pés, que gradativamente direcionava a ativação das articulações dos joelhos, virilha, quadril, tronco e assim sucessivamente até chegar nas articulações da cabeça e as musculaturas faciais. Conscientizando cada movimentação articular, isoladamente, os alunos eram instigados a se deslocarem pelo espaço utilizando esse gestual. Em cada aula explorávamos um nível diferente. Começamos no nível baixo [no chão – deitados, sentados, rastejando], passamos a compreender os apoios que nos conduzem ao nível médio [ajoelhados, engatinhando, de cócoras], até chegarmos ao nível alto [de pé, corpo ereto, esticado]. Direcionamos a atenção para as diversas possibilidades de movimentação do corpo que contrai e expande, que rotaciona,

flexiona e estica. Investigamos os micros e macros gestos, a necessidade dos apoios para se manter o equilíbrio, a troca de equilíbrio, entre outros tópicos. Fizemos essas pesquisas individualmente e depois buscamos observar como era repetir esses exercícios nos relacionando com o corpo do outro (ver Figura 2 no Apêndice II)

Quanto às investigações sobre o espaço extracorpóreo, conversamos sobre a teoria da cinesfera de Laban, atravessada com a ideia de corpo paradoxal, de José Gil, trazendo o questionamento sobre: até que ponto o espaço para além da pele ainda é corpo? A partir desta etapa, as aulas entraram em uma fase de diálogos, visões, ponto de vista e experimentos sobre a linguagem do corpo. Laban definiu a cinesfera como “a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo além do ponto de suporte, quando de pé em uma perna, o que podemos chamar de ‘base de apoio’” (LABAN apud FERNANDES, 2006 p.182-183).

Projetando um corpo dentro de um icosaedro (ver Figura 3 no Apêndice II), por exemplo, criamos um espaço extracorpóreo que facilita a criação de vários movimentos dentro de um espaço áureo. Em aula, ao falarmos sobre a cinesfera, investigamos as possibilidades de movimentação do corpo físico neste espaço extracorpóreo: como ligar os pontos deste poliedro com os braços, com as pernas, com a cabeça? Como explorar os planos dentro da nossa cinesfera? Como é a relação entre duas cinesferas próximas uma da outra? De acordo com Gil (2004), “dançar é desenhar no espaço”. O objetivo desta etapa era compreender “a esfera de movimento que é extensão de nosso corpo, um espaço vital que faz parte de nós e que não acaba na pele, ou ainda, um espaço em volta” (FERNANDES, 2006, p.187) que não deixa de fazer parte do nosso corpo. Em diálogo com o conceito do Corpo Paradoxal de José Gil vamos notar que nessas movimentações “há um infinito próprio do gesto dançado que só o espaço do corpo pode engendrar [...] Os movimentos do espaço do corpo não se detêm, portanto, na fronteira do corpo próprio, mas implicam-no por inteiro” (GIL, 2004, p.64-65).

No Plano de Ensino, eu havia sugerido que, em uma das aulas, fizéssemos uma intervenção artística (ver Figura 4 no Apêndice II). A fim de expandir o espaço ocupável pelo corpo, uma vez que estávamos trabalhando apenas em sala de aula, o grupo propôs que os alunos se deslocassem para uma área externa e se

manifestassem artisticamente com o intuito de se perceberem sinestesticamente⁴¹. Minhas orientações eram apenas direcionadas para que eles percebessem como os fatores externos ao corpo [vento, sol, grama, terra, outras pessoas vendo, sombra, etc.] influenciavam no comportamento deles. Em acordo com Gil (2004, p.61), compreendemos que “o corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos”.

Mais uma vez, nesta intervenção, cada aluno compartilhou com aquilo que lhe fosse confortável. Fizemos uma grande roda em uma área aberta dentro da UFF, de maneira a deixar livre a participação de cada aluno. Por exemplo, a sonoridade que ditava o ritmo da movimentação era produzida pelos próprios alunos que ficavam na periferia da roda e, ao centro, aqueles que se sentiram à vontade de se expressar iam se relacionar com este ambiente outro ali formado. Eles iam se relacionando uns com os outros ou com as árvores, com a terra, com a grama, com as folhas caídas, com as placas de cimento no chão, etc. Alguns alunos apenas registraram a intervenção com fotos e vídeos que foram publicados em suas redes sociais, na internet.

As investigações sobre o corpo filosófico se estruturaram no pensamento artaudiano a respeito do Teatro da Crueldade e o manifesto sobre Corpo sem Órgãos, comentados no primeiro capítulo desta dissertação. A pretensão desta etapa era semear as propostas de Artaud nos alunos para refletirmos sobre a potência do corpo artístico. Nas palavras do filósofo Kuniichi Uno:

O corpo em sua crueldade não encerra todas as questões da vida, de estar nas fronteiras, mas se abre à virtualidade de uma comunicação aberta e densa ao máximo. A crueldade em sua busca do corpo dirige-se, assim, para uma comunidade realizada através deste corpo, como novos vasos comunicativos. (UNO, 2012, p. 43)

Passei uma breve, porém importante, pincelada neste contexto, a fim de demonstrar como se dá essa busca incessante de se construir um corpo poroso, comunicativo, aberto às possibilidades, um corpo afetivo que está em processo de descobertas, disponível para experiências, um corpo orgânico, da natureza, um corpo vida. Indiquei algumas leituras e promovemos diversos debates em sala, onde colocamos em discussão a potência desestruturante do Corpo sem Órgãos.

⁴¹ A sinestesia é uma figura de linguagem que consiste na união de termos que expressam diferentes percepções sensoriais.

Expliquei, em sala, que eu estava investigando a contribuição diferenciada de Klauss Vianna para com os estudos do corpo e práxis artística sob a luz dos pensamentos de Artaud e que eu vislumbrava uma convergência entre as ideias destes revolucionários, principalmente ao observar que Vianna, na sua atuação pedagógica, propunha quebras, outros olhares e, conseqüentemente, outros saberes. Conforme vai dizer Jussara Miller (2010, p.44), Klauss “propôs uma pedagogia do corpo com aspectos filosóficos, ou seja, uma filosofia do corpo que joga luz sobre a dança, o teatro, a saúde e os estudos do corpo expressivo em todos os seus aspectos”.

O que eu pretendia fomentar na turma era essa compreensão de que o nosso corpo é extremamente potente e que não cabem definições sobre a expressividade corporal. É sempre um processo em desenvolvimento, é ação continuada, nunca acabada. Quis elucidar que as possibilidades de trazermos “conformações através do corpo” são múltiplas e ramificadas, ou seja, conectadas entre si. Utilizando-se do corpo como veículo de comunicação, cada um explora a sua inquietude interior e a exterioriza das mais variadas maneiras desejáveis, não cabendo enquadramento em vertentes classificatórias. Conforme defende Gil (2004), “seria portanto vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexo pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras” (p. 82). O que tencionamos nesta etapa chamada *corpo filosófico* foi trazer a reflexão que rompesse com o clichê de relacionar expressão corporal apenas com dança e teatro. Buscamos ir além e pensar o corpo nas suas mais diversas facetas.

Com isso, propus como trabalho final desta disciplina, uma mostra de expressões artísticas criadas pelos próprios estudantes, tendo o Corpo como tema central do trabalho (ver figura 1 no Apêndice II). Nas produções, os discentes identificaram e manifestaram suas vertentes de interesse artístico – dança, música, artes plásticas, etc. Além de apresentar uma resenha crítica que relacionasse o trabalho apresentado com o que fora aprendido na disciplina. Assim, respeitando as individualidades, os educandos foram estimulados a ampliar perspectivas a respeito da dança e relacionar suas vertentes de interesse com as investigações corporais propostas nas aulas, cada um a seu tempo. A diversidade das propostas artísticas e as diferentes maneiras de apresentar o corpo dançante se fez fortemente satisfatória com a ementa da disciplina e o objetivo do professor para com os alunos. A compreensão de que a expressão corporal vai além de gestos e movimentos, que

cada um possui a sua dança particular, a sua arte dentro de si e de que o corpo não está limitado na pele, devendo ser acionado outros dispositivos sensoriais para percebê-lo como um todo, provocou uma consciência extremamente positiva nos alunos, que manifestaram esse entendimento através de depoimentos entusiasmados nas resenhas críticas-reflexivas que entregaram sobre seus trabalhos finais e que compartilho alguns deles no Apêndice III.

Considerações Finais

As águas de um rio estão sempre em movimento. É difícil definir onde realmente se inicia o fluxo destas águas que escorrem por entre as terras, abrindo caminhos e irrigando a natureza. Podemos até saber o ponto exato de uma nascente, mas isso é apenas o ponto primeiro aonde ela chega à superfície. Já parou pra pensar que essa água que brota da terra está vindo infiltrada de outro lugar? Um lugar este que não se chega por definição porque faz parte de um ciclo: água que evapora, que faz chover, que cai no solo, que cria dutos, que surge do chão e evapora novamente. Ou seja, uma rotina viva que não se permite a inércia estática. O rio que nasce aqui é derivado da chuva que veio de lá, só que quando chega aqui, tem que se adaptar às novas margens. As águas do rio que bebemos aqui trazem sedimentos desde as fontes de acolá. Pode até ser que estejamos sendo nutridos de minerais vindos de lugares que, de tão longe, talvez nem saibamos que esses lugares existem.

É muito difícil controlar ou conter os escoamentos de um rio, ele é forte, possante, impetuoso. Para as contenções impostas, ele sempre dá um jeito de penetrar e se reinventar em outro espaço. Quando encontra uma barreira, a correnteza do rio trata logo de cursar novos caminhos, outras veredas que, devido à maleabilidade de suas águas, não exige muito esforço para tal tarefa. Ele permanece contínuo, as vezes se modifica, altera suas características, mas não se finda na ação, segue seu curso constantemente.

Trago esta metáfora do rio para pensarmos numa possível ramificação conectiva que fez com que houvesse a relação indireta entre o pensamento de Klauss Vianna sobre a dança e o de Antonin Artaud sobre o teatro. Essa exemplificação serve para compreendermos a força e a potência rebelde presente nos manifestos cruéis de Artaud, que seguem em sua fluidez recebendo conceitos de outros pensadores. Neste caso, considero que Klauss Vianna, com seu trabalho de pesquisa sobre o corpo, deságua como um afluente nas vias abertas pelo Teatro da Crueldade e do Corpo sem Órgãos, para então mergulhar no conceito de dança às avessas.

Acredito que muitos revolucionários do século XX possuem confluências entre si, em seus conceitos. Mas ao entrar em contato com os escritos esquizos de Artaud, aguicei meu senso crítico de tal modo que sigo por meandros nos quais já

não me recordo mais como eram meus pensamentos antes de abismar-me na esquizofrenia. No texto "Sobre la experiencia", Larrosa cita uma passagem de G. Steiner em que ele diz que após ler o livro metamorfose de Franz Kafka, o leitor não pode olhar se impávido ao espelho, caso isso aconteça este leitor só seria capaz de ler apenas tecnicamente as letras impressas, sendo então um analfabeto para o sentido que se tem ao ler um livro. Larrosa (2002, p.93) faz então uma analogia dizendo que "depois da Leitura, eu já não sou o mesmo que era, já não posso olhar me impávido no espelho". Trazendo para a metáfora do rio, aproveito aqui para relacionar essa analogia com o pré socrático Heráclito de Éfeso quando afirmou que "ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou".⁴²

Quando me banho em águas artaudianas, a primeira percepção que tenho é em relação ao peso do corpo, inicialmente denso, mas que aos poucos vai ganhando uma leveza sutil. Na busca por livrar-me da roupagem, dos automatismos, dos órgãos, vou boiando e deixando-me conduzir por suas correntezas. Até que, em determinadas confluências, paro para admirar a beleza da foz onde deságua um dos afluentes. Nesta dissertação, parei para apreciar a confluência entre Antonin Artaud e Klauss Vianna.

Assim como a crueldade artaudiana pretende subverter a palavra, a preparação corporal de Klauss procura retificar a técnica. Em ambos, observamos o embate contra as convenções sociais na busca por fissuras e rachaduras passíveis de serem atravessadas e que os levem à autonomia, à liberdade. Para isso, ambos procuram criar um corpo potência que consiga escorrer-se pelas falhas existentes no sistema ordenatório. Se refletirmos sobre a eminência de um rio, veremos que ele, por natureza, já é algo penetrante e penetrável, fluido, manante e que não se subordina facilmente. Por isso trago esta metáfora para ilustrar os anseios de Artaud e Vianna e, assim, pensar em se utilizar deste rio para navegar por outros horizontes e suscitar novos afluentes. E, através de minhas investigações, convido outras pessoas à embarcarem comigo nessa fascinante viagem esquizo-fluvial.

⁴² Disponível em: <http://www.afilosofia.com.br/post/heraclito-de-efeso/366>. Acesso em: jun.2019

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. Perspectiva, São Paulo, 1995.

_____. **O Teatro e seu Duplo**. Martins Fontes, São Paulo, 2006.

_____. **Pour en finir avec le jugement de dieu**, 1947.

Disponível em: <http://archives.skafka.net/alice69/doc/Artaud%20Antonin%20-%20Pour%20en%20finir%20avec%20le%20jugement%20de%20dieu.pdf>

Acesso em: 10/09/2017

_____. **Para acabar com o julgamento de deus**. IN: WILLER, Cláudio. Os escritos de Antonin Artaud. Trad., Pref. Sel., Nota de Cláudio Willer. Ed. L&PM. Porto Alegre, 1983. p.145-162.

BARBARA, Rodrigo Peixoto. **(DES)DOBRANDO O TEATRO DA CRUELDADE: Nietzsche, Artaud, Deleuze e outros pensadores rebeldes [manuscrito]**. Dissertação de Mestrado, UFG - Goiânia, 2017.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **Teoria e Prática da Educação Artística**. Editora Cultrix: São Paulo, 1975.

BORGES, Hélia. **A Poética do Corpo: Uma Leitura do Trabalho de Angel Vianna**. eRevista Performatus:Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013.

BRICKMAN, Lola. **A linguagem do movimento corporal**. Trad. Beatriz A. Cannabrava. Summus. São Paulo, 1989.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Trad. Antonio Mercado. 3ª Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2002.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. Fundação Editora da UNESP. São Paulo, 1997.

D'ÂNGELO, Jota. **Entrevista com Jota D'Ângelo**. Entrevistador Ricardo Barreto. BDMG Cultural: Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.klaussvianna.art.br> Acesso em: jun.2019

DE MARINIS, Marco. **A través del espejo: el teatro y lo cotidiano**. IN: Comprender el teatro: Lineamientos de una nueva teatrología. Colección Teatrología. Editorial Galerna: Buenos Aires, 1997. p. 171-186.

_____. **Artaud y el segundo teatro de la crueldad**. En: En busca del actor y del espectador. Editorial Galerna: Buenos Aires, 2005, p.163-178

_____. **La danza alla rovescia di Artaud**. Il secondo teatro della crudeltà (1945- 1948). Bologna: I Quaderni del Batello Ebbro, 1999.

DELEUZE, Giles. **“Para dar um fim ao juízo”**. In: **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Ed. 34. Rio de Janeiro, 1997.p. 143-153.

_____. **Décima terceira série: Do Esquizofrênico e da menina.** IN: Lógica do sentido; trad. Luiz Roberto Salinas Fontes. Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1974. P. 85-96.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Introdução: Rizoma.** IN: Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Ed. 34 (Coleção TRANS). Rio de Janeiro, 1995. p.10-36.

_____. **28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos.** IN: Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Ed. 34 (Coleção TRANS). Rio de Janeiro, 1996. p.08-27.

DERRIDA, Jacques. **O Teatro da Crueldade e o fechamento da representação.** IN: A escritura e a diferença. Perspectiva. São Paulo, 1995. p. 149-178.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.** Sala Preta n.8. São Paulo, 2008. p. 191-210
Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4700/showToc>
Acesso em: 15/09/2017

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** 2º Ed. São Paulo: Annablume, 2006

FONSECA, Elias Farjado da. **Klauss Vianna fala de sua Pesquisa: O que está por trás dos gestos dos brasileiros.** Jornal O Globo: Rio de Janeiro, 1979. Disponível em: <http://www.klaussvianna.art.br> Acesso em: jun.2019

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado, 1979.
Disponível em: https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf.
Acesso em: 12/09/2017.

_____. **Os Corpos Dóceis.** IN: Vigiar e Punir: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 155-211

GERALDI, Sílvia Maria. **O estado de ser e não ser das artes performativas contemporâneas.** Revista Científica da FAP, v.3. Curitiba, 2008. p. 183-197.

GIL, José. **O corpo paradoxal.** In: GIL, José. Movimento total. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 57-79.

_____. **O Corpo Paradoxal.** in: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre.** IN: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. SESC: Perspectiva: São Paulo, 2007. p. 105 – 112.

GUINSBURG, J. **Do teatro à performance: aspectos da significação da cena.** IN: Diálogos sobre Teatro. Armando Sérgio da Silva (org.). EdUSP: São Paulo, 1992. p. 227-236.

KATZ, Helena. **Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança.** IN: Angel Vianna: sistema, método ou técnica? / Ana Bevilacqua [ET AL.]; organização, Suzana Saldanha. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Pág 26 – 32

LARROSA, Jorge Bondía. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. , n.19 [online]. 2002, p.20-28. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em jun.2019.

_____. **Sobre la experiencia**. Aloma: revista de psicologia, ciências de l'educació i de l'esport Blanquerna > Núm.: 19. Universitat de Barcelona: Barcelona, 2006. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Aloma/article/view/103367>. Acesso em jun.2019

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MAGALDI, Sábado. **Artaud, fusão de arte e vida**. IN: Depois do Espetáculo. Perspectiva. São Paulo, 2003. p. 161-172

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. 9ª Ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2005.

MATESCO, Viviane. **Em torno do corpo**. Niterói. PPGCA/UFF. 2016.

MILLER, Jussara. **A ESCUTA DO CORPO: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna**. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNICAMP, 2005.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para a construção de um corpo cênico**. Tese de doutorado. São Paulo: UNICAMP, 2010.

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

_____. **Um olhar para Klauss Vianna**. IN: IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. ABRACE, 2007. Disponível em: <http://portalabrace.org/ivreuniao/dancatecnologia.htm>. Acesso em: nov.2018

PIQUET, Thiago. **Um estudo sobre a conscientização dos gestos a partir de investigações somáticas do corpo**. Anais do X Congresso da ABRACE. v.19, nº 1. 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4124>. Acesso em: mai.2019

POLO, Juliana. **Angel Vianna Através da História - A trajetória da dança da vida**. 8º Programa de Bolsas da Rio Arte: Rio de Janeiro, 2005.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos**. Sala Preta / São Paulo, 2002. p. 96-102.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org, 2005.

RIBEIRO, Martha. **Artaud: Corpos Impróprios**. Disciplina ministrada no Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2017a.

_____. **Pirandello Contemporâneo: cadernos de cena**. Niterói: PROEX-UFF, 2014. Disponível também em formato digital em: www.pirandellocontemporaneo.uff.br.

_____. **Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea: Escritos sobre Ensino da Arte do Ator na Prática Cênica.** IN: Teatro e ensino (I) – estratégias de leitura do texto dramático. Org. Lourdes Kaminski Alves e Célia Arns de Miranda. São Carlos: Pedro e João Editores, 2017b. p 57-76

_____. **LCICC, Teatro Laboratório.** Campanha de financiamento colaborativo no site benfeitoria.com. 2017c. Disponível em: <https://benfeitoria.com/lcicc>. Acesso em: abr.2019.

_____. **Letter to a man: Nijinsky e Baryshnikov, a dança à l'envers na paisagem ótico-sonora de Robert Wilson.** Revista Sala Preta / São Paulo: USP, 2015a

_____. **O outro Pirandello.** Rio de Janeiro: Martha Ribeiro, 2015b.

_____. **O Treinamento do ator no Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea: A respiração como escultora de afetos.** Pitágoras 500, v. 9, n.1, [16]: Campinas (SP), 2019. p. 132 – 144.

SALES, Márcio. **Deleuze e Artaud: um passeio pelo corpo sem órgãos.** 2012. Disponível em: <https://caosmofagia.files.wordpress.com/2011/12/deleuze-e-artaud-um-passeio-pelo-corpo-sem-c3b3rgc3a3os.pdf> . Acesso em: 12/09/2017

SALLES, Nara. **ANTONIN ARTAUD: O Corpo sem Órgãos.** Periódicos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. O Percevejo Online / Rio de Janeiro, 2010.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Breve histórico da “performance art” no Brasil e no Mundo.** Revista Ohun, ano 4, nº 4. Salvador: UFBA, 2008.

SARZI-RIBEIRO, Regilene. **O corpo no vídeo e o corpo do vídeo.** In Poiésis 23, PPGCA/UFF: Niterói, 2014. p.105-114.

SILVA, Ceres Vittori. **Pistas, rizomas, devires : por uma cartografia da peça radiofônica “Para acabar de vez com o julgamento de Deus”.** Tese de Doutorado, Londrina: UEL, 2015.

_____. **Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro.** Cadernos do IL, nº 45: Porto Alegre, 2012. p. 05-18

_____. **Técnica Klauss Vianna na construção de uma dramaturgia corporal.** Pesquisator nº2/USP: São Paulo, 2013.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor.** São Paulo: Annablume; Brasília-DF: CAPES, 2010.

TEIXEIRA, Letícia. **Inscrito em meu Corpo: Uma abordagem reflexiva do trabalho corporal proposto por Angel Vianna.** Dissertação de Mestrado: UNIRIO. Rio de Janeiro, 2008. P. 66 – 76.

UNO, Kuniichi. **Variações sobre a crueldade.** IN: A gênese de um corpo desconhecido. 2ª ed. Trad.: Christine Greiner, Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VIANNA, Klaus. **A Dança.** 7ª Ed. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

_____. **Pesquisa e Técnica.** Depoimento publicado no Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 1974. Disponível em: <http://www.klaussvianna.art.br> Acesso em: jun.2019

VINHOSA, Luciano. **Arte Reflexões no Silêncio entre ruminâncias e experiências**. Niterói: PPGCA/UFF, 2016.

Sítio de internet:

ARTES/UFF – disciplinas. Disponível em: <https://artesuff.files.wordpress.com/2017/06/artes-uff-ementas3.pdf> Acesso em: jun.2019

ARTES/UFF – ementas. Disponível em: <https://artesuff.files.wordpress.com/2017/06/artes-uff-ementas3.pdf> Acesso em: jun. 2019

ACERVO KLAUSS VIANNA. Disponível em: www.klaussvianna.art.br

TEATRO da Crueldade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Verbetes da Enciclopédia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13540/teatro-da-crueldade>>. Acesso em: Jun. 2019.

APENDICE I

Conformações através do corpo PLANO DE ENSINO – 1º SEMESTRE DE 2018

CURSO	ARTES		
DISCIPLINA	Conformações Através do Corpo	CÓDIGO	GAT00166
DIA/ HORÁRIO	Terça-feira / 9:00 às 13:00		

DOCENTE RESPONSÁVEL	LUCIANO VINHOSA SIMÃO
MESTRANDO (ESTÁGIO-DOCÊNCIA)	THIAGO PIQUET DA CUNHA
ORIENTADOR	MARTHA DE MELLO RIBEIRO

EMENTA	Percepção, criação e reflexão a partir de concepções a respeito do corpo.
PROGRAMA	A disciplina seguirá um estudo sobre a conscientização dos gestos a partir da educação sinestésica do corpo. Este estudo atravessa diferentes técnicas de grandes nomes das artes cênicas como: Laban, Pina Bausch, Klauss Vianna e Ohad Naharin. E será complementada com a compreensão ampliada de corpo com base no entendimento sobre "corpo paradoxal", de José Gil e a estreita relação com o "corpo sem órgãos" de Antonin Artaud. Também abordaremos, em sala de aula, algumas técnicas de composição coreográfica, como por exemplo a <i>Improvisation Technologies</i> , de William Forsythe.
TÓPICO VARIÁVEL	O Corpo Cênico Contemporâneo
OBJETIVOS	<p>GERAL: Provocar a imersão inicial no processo de criação; valorizar habilidades e potencialidades individuais, motivar a produção baseada na espontaneidade e liberdade através de conformações criadas com foco no corpo.</p> <p>ESPECÍFICO Experimentar as reverberações do espaço e do tempo, com enfoque no corpo; analisar o nosso sensorial e as percepções estimuladas com as diversas possibilidades de movimentos e gestos produzidos pelo corpo de cada um.</p>
METODOLOGIA	Instigaremos uns aos outros a propor experimentações a respeito do tema abordado; Ampliaremos o espaço da sala de aula, cogitando a utilização de espaços alternativos dentro da Uff; Trabalharemos em buscar referências e/ou identificar a originalidade das propostas.

MECANISMOS DE AVALIAÇÃO	<p>I - PRESENÇA: > 75%, nota 10,0; 50% > x > 75%, nota 7,0; < 50%, nota 0,0.</p> <p>II - PARTICIPAÇÃO</p> <p>III - TRABALHO FINAL: Composição prática + conceituação teórica (máx. 3 laudas)</p> <p>Nota final = média aritmética entre I, II e III.</p>
-------------------------	--

AULA	CONTEÚDO PROGRAMÁTICO	ESTRATÉGIA
1 (20/03)	Aula de Apresentação	Me apresentar aos alunos, apresentar o curso, as propostas da disciplina e ouvir um pouco sobre as experiências de cada aluno.
2 (27/03)	Aula de introdução aos conceitos fundamentais da disciplina	Colocar em prática as técnicas e metodologias dos artistas que servem de referência para a disciplina. *Leitura da bibliografia básica - Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos (Daniel Lins).
3 (03/04)	Práticas corporais e experimentações do corpo através dos gestos e do movimento.	Tópicos de investigação: respiração, gestos/movimentos no plano baixo *Debate sobre o texto lido
4 (10/04)	Práticas corporais e experimentações do corpo através dos gestos e do movimento.	Tópicos de investigação: respiração, gestos/movimentos no plano médio
5 (17/04)	Filme: Pina (2011)	Assistir ao filme e depois apresentar uma resenha de 1 a 3 laudas (Times, 12, espaçamento 1,5, margem padrão).
6 (24/04)	Práticas corporais e experimentações do corpo através dos gestos e do movimento.	Tópicos de investigação: respiração, gestos/movimentos no plano alto *Leitura da bibliografia básica - Deleuze e Artaud: um passeio pelo corpo sem órgãos (Marcio Sales)
01/05	FERIADO	
7 (08/05)	Práticas corporais e experimentações do corpo através dos gestos e do movimento.	Tópicos de investigação: Explorar os três planos e relacionar os gestos/movimentos com o corpo do outro. *Debate sobre o texto lido
8 (15/05)	Práticas corporais e experimentações do corpo através dos gestos e do movimento.	Tópicos de investigação: Explorar os três planos e relacionar os gestos/movimentos com o corpo do outro. *Leitura da bibliografia básica – O Corpo Paradoxal (José Gil)
9 (22/05)	Práticas corporais e experimentações do corpo através dos gestos e do movimento.	Tópicos de investigação: Explorar os três planos e relacionar os gestos/movimentos com o corpo do outro. *Debate sobre o texto lido
10 (29/05)	Filme: GAGA – O amor pela Dança (2015)	Assistir ao filme e depois apresentar uma resenha de 1 a 3 laudas (Times, 12, espaçamento 1,5, margem padrão).
11 (05/06)	Intervenção Artística	Atividade proposta pelos alunos, que será apresentada fora da sala de aula.
12 (12/06)	Definição do trabalho final	Diálogo sobre as propostas, distribuição das datas e logística das apresentações.
13 (19/06)	Apresentação do Trabalho Final	Analisar as propostas dos alunos
14 (26/06)	Apresentação do Trabalho Final	Analisar as propostas dos alunos
15 (03/07)	Considerações Finais e Encerramento das Atividades	Confraternização com os alunos para discutir sobre os trabalhos apresentados, autoavaliação e entrega de notas.

*Outros dias para possíveis reposições de aula: 10 e 17 de julho.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA	<p>GIL, José. O corpo paradoxal. In: GIL, José. Movimento total. São Paulo: Iluminuras, 2004, p.47-65</p> <p>SALES, Márcio. Deleuze e Artaud: um passeio pelo corpo sem órgãos. 2012</p> <p>LINS, Daniel. Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. P. 47-75.</p>
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	<p>ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. Martins Fontes, São Paulo, 2006.</p> <p>VIANNA, Klaus. A Dança. 7ª Ed. São Paulo. Summus Editorial, 2002.</p> <p>COHEN, Renato. Performance como linguagem. Perspectiva. São Paulo. 2002.</p>

APENDICE II

Fotos da disciplina Conformações através do Corpo 2018/01 – Turma A2:

Figura 1 – Proposições artísticas



Fonte: Imagens cedidas pelos alunos

Figura 2 – Exercícios de aula:



Fonte: Imagens cedidas pelos alunos



Figura 3 – Cinosfera de Laban (icosaedro):



Fonte: <http://www.arte.seed.pr.gov.br>

Figura 4 – Intervenção Artística



Fonte: Imagens cedidas pelos alunos

APENDICE III

Depoimentos *ipsis litteris* dos alunos apresentado no trabalho final da disciplina *Conformações através do Corpo* 2018/01- Turma A2:

Felipe dos Santos R. da Costa – “Saber que não preciso fazer dinâmicas de corpo, por não me sentir à vontade, mas elas estarem sempre abertas se eu me sentir, é algo acalmador. Saber que posso expressar tudo o que sinto assistindo ou mesmo sentindo tais dinâmicas, de fora, sem ser com o corpo, mas com minhas próprias formas de melhor me expressar, seja com desenhos, com voz, ou com textos, é maravilhoso. [...] Sei que não consigo me expressar 100%, e que é extremamente difícil pra mim, principalmente se estão me olhando, ou esperando algo de mim, mas é exatamente por poder me expressar de diferentes formas durante as aulas que me sinto livre”.

Eduarda Bogo – “Ali, cada um era si mesmo, mas também, juntos a todos os outros colegas, formávamos um conjunto perfeito e ao mesmo tempo maravilhosamente imperfeito”.

Mayara da Cunha P. Ferreira – “[...] com a disciplina *Conformações Através do Corpo*, tive uma experiência muito renovadora, pois, pude não só conhecer o meu corpo e entender o impacto dele sobre o ambiente que ele habita, mas também entender a perspectiva artística sobre esse corpo”.

Isabela Nunes B. Mendonça “[...] as aulas me reconectaram com meu lado dançante”.

Caio Silva dos Reis – “Seguimos cada um com a semente da busca infinita do corpo sem órgãos em nós, corpo esse sendo individual ou coletivo, físico ou político, ou tudo isso junto. E no final de tudo, o caminho é o que importa”.

Verônica Alonso G. de S. Rezende – “Dançar pra mim é além de expressão, é autoconhecimento também, e nessa aula eu pude me ouvir, sentir, tocar, experimentar, conhecer, e reconhecer a mim mesma. Entendi sobre mim e esse foi um dos maiores proveitos que poderia citar”.

Giovana Esteves Lima – “As aulas de *Conformações Através do Corpo* me mostraram ao longo do semestre a importância de despertar o corpo para o mundo, de entender que cada articulação é viva. Percebi o quanto de memória afetiva o corpo carrega e o quão endurecido ficamos quando não trabalhamos isso e não exploramos sua potência máxima.”

Livia da S. Estagne Buriche – “A proposta que apresentei traz a ideia de um corpo regente de si próprio, onde a música, ritmo, harmonia e letra partem da mesma fonte, onde o eu cantor e o eu instrumento ocupam o mesmo corpo ao mesmo tempo, sendo hora compositor, hora intérprete de si próprio tendo como foco da mensagem a liberdade de expressão partindo de um tema pré determinado ou deixando o corpo falar livremente a partir de seus impulsos próprios e suas bagagens de conhecimentos de técnicas já existentes.”

Carla Santana de Oliveira – “[...] a aula de *Conformações Através do Corpo* movimentava e resgatava as minhas memórias e afeições sobre as dimensões e possibilidades de um corpo criativo. [...] Os trabalhos finais da turma foram, inquestionavelmente, intensos e genuínos. Foram claramente o resultado de uma investigação subjetiva e livre. Cada trabalho independente da linguagem continha gestos autobiográficos, investigações e descobertas. Foi notável ver como cada um absorveu e transformou os aprendizados e vivências em produções artísticas que tocavam o outro. Foi possível se ver através dos trabalhos alheios, se emocionar e se questionar.”