

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUDANÇA SOCIAL E  
PARTICIPAÇÃO POLÍTICA

ANNA CAROLINA LONGANO

**Seu corpo, sua arte:  
uma jornada artística-pedagógica-corporal**

São Paulo  
2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUDANÇA SOCIAL E PARTICIPAÇÃO POLÍTICA

ANNA CAROLINA LONGANO



São Paulo

2020

ANNA CAROLINA LONGANO

**Seu corpo, sua arte: uma jornada artística-pedagógica-corporal**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Mudança Social e Participação Política.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 26 de agosto de 2020. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Mudança Social e Participação  
Política

Orientadora:

Profa. Dra. Marília Velardi

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

### CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)  
CRB 8 - 4936

Longano, Anna Carolina

Seu corpo, sua arte: uma jornada artística-pedagógica-corporal /  
Anna Carolina Longano ; orientadora, Marília Velardi. – 2020  
275 f : il.

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-  
Graduação em Mudança Social e Participação Política, Escola  
de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São  
Paulo.

Versão corrigida

1. Corpo humano - Aspectos sociais. 2. Artes. 3. Teatro.  
4. Mulheres. 5. Feminismo - América latina. 6. Prática de  
ensino. 7. Práticas corporais. 8. Pedagogia. I. Velardi,  
Marília, orient. II. Título.

CDD 22.ed. 306.4613

Nome: LONGANO, Anna Carolina

Título: Seu Corpo, sua arte: uma jornada artística-pedagógica-corporal

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Mudança Social e Participação Política.

Área de Concentração:

Mudança Social e Participação Política

Aprovado em: 26/08/2020

### **Banca Examinadora**

Profa. Dra. Marilia Velardi

Instituição: USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Veronica Fabrini  
Machado de Almeida

Instituição: UNICAMP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Beatriz Helena  
Fonseca Ferreira Pires

Instituição: USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

*Para Vítor, amor da minha vida, pessoa que mais me admira e apoia no mundo.*

*Para minha mãe, mulher guerreira e forte como eu nunca serei.*

*Para meu irmão, por ter me ensinado a não temer a Academia.*

*Para meu pai, por todas as vezes que seus olhinhos se fechavam enquanto sorria orgulhoso de mim.*

## **Agradecimentos**

Agradeço ao meu amor, Vítor Freire, por sempre ter acreditado em mim, sempre ter valorizado meus estudos, ter me apresentado à linda Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH), ter insistido pra eu sair da bolha artística e, principalmente, por ter me dado um *Kindle* e um copo térmico de café, companheiros fundamentais nessa minha jornada.

Agradeço à minha orientadora, professora Dra. Marília Velardi, por sempre, desde a primeira vez que me recebeu em sua sala na EACH, ter me respeitado, valorizado e incentivado. Obrigada pelas orientações precisas (e as encruzilhadas em que elas me colocam), pela gentileza, pelo cuidado, pela leitura minuciosa de cada linha, pela escuta atenta de cada palavra, pela risada das piadas acadêmicas, pela confiança em todo esse processo. Obrigada por tudo!

Agradeço à professora Dra. Beatriz Ferreira Pires por ter composto a banca do exame de qualificação de maneira generosa, atenciosa e instigante, pelas excelentes aulas que mudaram totalmente minha relação com/no/sobre corpo e pelo “BOM DIA!” animado nas quartas-feiras de manhã, enquanto eu chegava extremamente mau humorada, segurando meu copo térmico de café.

Agradeço à professora Dra. Verônica Fabrini pela intensidade com que participou da banca de qualificação, pela gentileza, pelo detalhamento, pelas referências e perguntas lançadas.

Agradeço à professora Dra. Mariana Harumi Cruz Tsukamoto pelas aulas e pela confiança de ter me recebido como estagiária através do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino, dando-me a oportunidade de comandar um encontro pedagógico com alunas da graduação na EACH!

Agradeço também às outras professoras que fizeram parte deste meu processo de mestrado através das disciplinas cursadas: professora Dra. Sílvia Helena Zanirato, professora Dra. Elizabete Franco Cruz, professor Dr. Reinaldo Pacheco e professor Dr. Marcos Bernardino de Carvalho. E agradeço também às colegas de aulas, ao Programa de Pós-Graduação em Mudança Social e Participação Política (ProMuSPP) pela liberdade, ousadia e respeito às pesquisadoras e pesquisas brasileiras, e à EACH, pela sua interdisciplinaridade, pelo ótimo bandejão, pelas tardes de sol, pela diversidade e pelo respeito.

Agradeço ao grupo de Estudo em Corpo e Arte (ECOAR) pelo acolhimento, aprendizado, escuta, troca e parcerias. Um “obrigada” especial às minhas parceiras de arte e pesquisa feministas, as travestidas Ma. Renata F. Matsuo, Ma. Kátia S.S. dos Anjos e Ma. Marília B. Silveira.

Agradeço ao professor Dr. João Batista Freire da Silva pela conversa no quarto da D. Áurea, ouvindo meus dilemas pedagógicos, corporais e artísticos e me incentivando a pesquisar corpo em outros campos do conhecimento. Professores são professores até em dias de folga...

Agradeço imensamente às artistas do Grupo de Estudos do Corpo da Artista (**G.E.C.A.**): Alice Santiago, Carolina Géa, Cleiton Cardoso, Deborah Garcia, Diego Lima, Fernanda Belarmino, Giulia Garcia, Jéssica Costa, Juliana Semerano Felicino, Marcela Artusi, Marcelo Cortez Bezerra, Nayara Araújo, Vítor Freire e Vitor Pastuszak. Espero ter feito jus à inteligência, parceria, ética e respeito de vocês. Vocês são demais!

Agradeço às escolas Incenna e Senac Lapa Scipião, e às centenas de alunas que há mais de dez anos me ajudam a construir minha trajetória pedagógica-corporal-artística. Obrigada pela confiança, pelo respeito, pelas trocas e, claro, pelos chocolates.

Agradeço à minha amiga Ma. Aline Shirazi Conte e sua família, um dos presentes que a EACH me trouxe, parceira de mestrado, totalmente parcial e atenciosa, mãe sensacional, feminista engajada e leitora voraz. Nossos almoços, nossas voltas no trem e nossas tardes de jogos foram importantes e divertidas demais.

Agradeço aos espaços Cantinho da Criação e Núcleo, em especial ao maestro Dr. Paulo Maron, sempre gentil, calmo e devedor de uma fornada de deliciosas empadas!

Agradeço à minha amiga-irmã, a Dra. Renata Fortes Itagyba, incentivadora de toda a minha vida e que ensinou que nossos processos acadêmicos devem ser feitos de maneira simples. Obrigada também ao Vini, por não fugir enquanto falávamos de Arte e pelas fotos e vídeos do *Baby Tom* que alegram a vida!

Agradeço às minhas amigas e à minha família. E, claro, um agradecimento especial ao meu pai, que se ainda estivesse por aqui, sorriria orgulhoso ao ver onde sua caçula está!



“O conhecimento do opressor

Esta é a língua do opressor

Mas preciso dela para falar com você”<sup>1</sup>?

(RICH, 1968, tradução nossa; **LONGANO, 2020**)

---

<sup>1</sup> Do original: “*knowledge of the oppressor/this is the oppressor's language/yet I need it to talk to you*”.

## RESUMO

LONGANO, Anna Carolina. **Seu corpo, sua arte**: uma jornada artística-pedagógica-corporal. 2020. 275 p. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Versão corrigida.

Esta é uma investigação radicalmente qualitativa, radicalmente feminista e radicalmente artística com/na/da/sobre arte, pedagogia e corpo. Trabalhando há mais de dez anos como atriz, dramaturga e pedagoga teatral, após uma traumatizante experiência pessoal voltei meus olhos para as opressões que moldavam meu corpo de artista. Entendendo que essas opressões não estavam apenas em meu corpo e não se limitavam apenas ao ambiente artístico, comecei a construir uma jornada radicalmente qualitativa: à minha experiência somei uma bibliografia transdisciplinar e a criação de um grupo de estudos especialmente para esta investigação. Diferentes saberes e pessoas são referências nesta produção e documentação de conhecimento que se pretende ser não patriarcal. Partindo da teoria feminista latino-americana, na qual o patriarcado é considerado o eixo de todas as opressões, as interpretações feitas nesta investigação são radicalmente feministas, evidenciando o patriarcado presente no Teatro e nas práticas pedagógicas teatrais. Esta investigação não é direcionada apenas para mulheres, mas surge do meu corpo ferido, violentado e oprimido de mulher brasileira, logo, latino-americana. Conto, então, meu processo de questionar, perceber e combater o patriarcado em minhas práticas pedagógicas, artísticas e, finalmente, em mim mesma. Feita por uma artista, esta investigação é uma produção científica e, também, uma produção radicalmente artística. A partir dos seis sentidos (audição, visão, tato, paladar, olfato e propriocepção), convido quem a lê a fazer parte desta jornada artística-pedagógica-corporal, uma jornada assim nomeada por ser cíclica, e não hierárquica. Pedagogia, corpo e arte convivem em constante troca, compartilhando o protagonismo nesta investigação. Esta dissertação é a documentação de COMO uma artista, pedagoga e feminista investigou corpo, arte e pedagogia, e compartilho inquietações, reflexões, utopias e inspirações para que nós, pedagogas, artistas, mas, principalmente, cidadãs, possamos

construir possibilidades de agir, pensar, ser e viver de maneira não opressora em um mundo – ainda! – patriarcal.

Palavras-chave: Investigação baseada nas artes. Corpo. Feminismo latino-americano. Teatro. Pedagogia.

## ABSTRACT

LONGANO, Anna Carolina. **Your body, your art**: an artistic-pedagogical-corporal journey. 2020. 275 p. Dissertation (Master of Science) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2020. Corrected version.

This is a radically qualitative, radically feminist and radically artistic investigation with/on/in/about art, pedagogy and body. Working for more than ten years as an actress, playwright and theater educator, after a traumatic personal experience I turned my eyes to the oppressions that shaped my body as an artist. Understanding that these oppressions were not only in my body and were not limited to the artistic environment, I started to build a radically qualitative journey: to my experience I added a transdisciplinary bibliography and the creation of a study group especially for this investigation. Different knowledge and people are references in this production and documentation that is intended to be non-patriarchal of knowledge. Starting from the Latin American feminist theory, in which patriarchy is considered the axis of all oppressions, the interpretations made in this investigation are radically feminist, showing the patriarchy present in the Theater and in the theater pedagogical practices. This investigation is not only aimed at women, but starts from my injured, hurted and oppressed Brazilian woman, therefore, a Latin American woman, body. I then recount my process of questioning, perceiving and fighting patriarchy in my pedagogical, artistic practices and, finally, in myself. Made by an artist, this investigation is a scientific production and, also, a radically artistic production. From the six senses (hearing, sight, touch, taste, smell and proprioception), I invite anyone who reads it to be part of this artistic-pedagogical-corporal journey, a journey so named because it is cyclical, and not hierarchical. Pedagogy, body and art live in constant exchange, sharing the protagonism in this investigation. This dissertation is the documentation of HOW an artist, pedagogue and feminist investigated body, art and pedagogy, and I share concerns, reflections, utopias and inspirations so that we, educators, artists but, mainly, citizens, can build possibilities of acting, thinking, to be and live in a non-oppressive way in a patriarchal - yet! - world.

Keywords: Art based research. Body. Latin American feminist. Theatre.

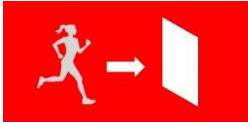
Pedagogy.

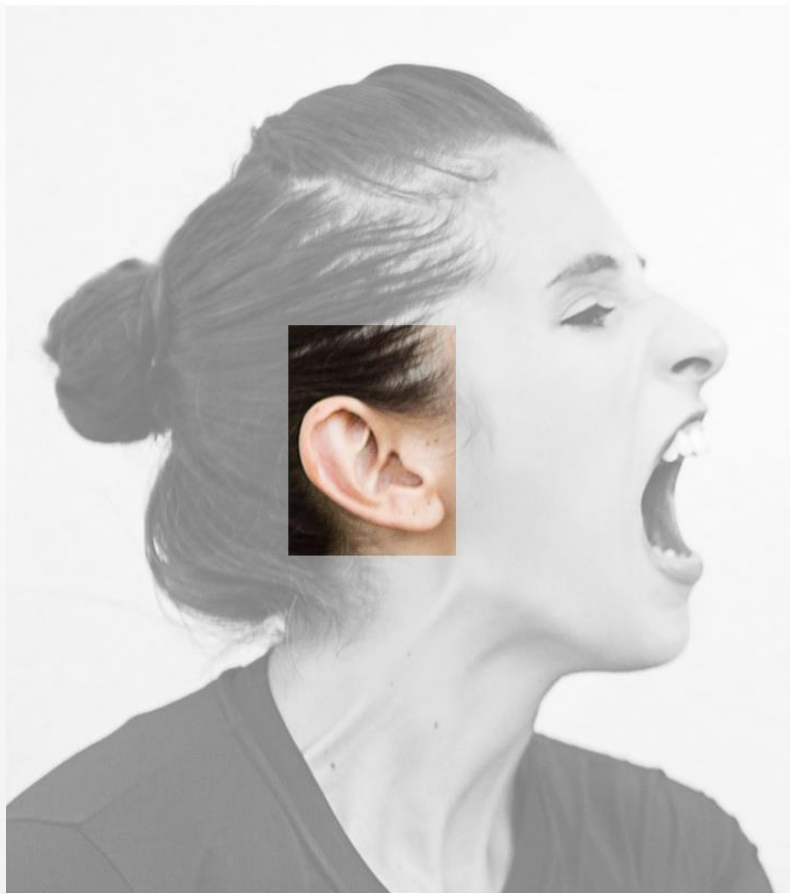
# SUMÁRIO



# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>AUDIÇÃO – PRA COMEÇAR, TIRE O FONE.....</b>	<b>16</b>
1.1	TÁ ME OUVINDO?.....	17
1.2	DO BARULHO AO SOM.....	24
1.3	AFINANDO O DISCURSO A AUDIÇÃO.....	33
<b>2</b>	<b>VISÃO – UM OLHAR FEMINISTA.....</b>	<b>42</b>
2.1	AJUSTANDO A LENTE.....	43
2.2	OLHANDO PELO MESMO ÂNGULO.....	47
2.3	SE EU NUNCA VI, EXISTE?.....	52
2.4	OLHANDO PARA MIM: CONVERSA FICCIONAL COM MARÍA GALINDO.....	56
2.5	ABRINDO OS OLHOS.....	62
2.6	OLHANDO PARA TRÁS.....	65
2.7	SE ABRIR OS OLHOS, FECHER A BOCA.....	76
<b>3</b>	<b>TATO – <i>Um Toque Delicado</i>.....</b>	<b>82</b>
3.1	FERIDA ABERTA.....	83
3.2	APALPANDO.....	88
3.3	CORTES, FERIDAS, HEMATOMAS E CICATRIZES.....	98
3.4	SANGRANDO.....	105
3.5	PINTAS E TATUAGENS.....	111
<b>4</b>	<b>PALADAR – <i>"Dize-me o que comes e te direi quem és"</i>.....</b>	<b>117</b>
4.1	MASTIGUE DE BOCA FECHADA.....	118
4.2	MISE EN PLACE.....	124
4.3	VOCÊ VAI COMER O QUÊ?.....	127
4.4	PEDAGOGIA DO CHOCOLATE.....	132
4.5	BANQUETE.....	141
4.6	INDIGESTÃO.....	146
4.7	REEDUCAÇÃO ALIMENTAR.....	158
4.8	QUEM TEM PRESSA COME CRU.....	162
4.9	SOPA DE LETRINHAS.....	171
<b>5</b>	<b>OLFATO – <i>Fragrância perfeita</i>.....</b>	<b>177</b>
5.1	QUE CHEIRO É ESSE?.....	178

5.2	DESENTUPINDO AS NARINAS.....	181
5.3	FAREJANDO POSSIBILIDADES.....	192
5.4	NOVAS FRAGRÂNCIAS.....	200
5.5	INSPIRANDO.....	209
5.5.1	O BRASIL É O PAÍS DA <del>BUNDA</del> MORAL.....	211
5.5.2	PISANDO COM CUIDADO.....	217
5.5.3	O EIXO DO TEMOR CORPORAL.....	221
5.5.4	CAIXA DE ANGÚSTIAS.....	224
5.5.5	ALONGUE ANTES DE DIGITAR.....	228
5.5.6	RAINHA, SOBERANA E TIRANA.....	233
<b>6</b>	<b>PROPRIOCEPÇÃO</b> – Qual a <i>sua postura?</i> .....	<b>239</b>
6.1	POSIÇÃO DE ATAQUE.....	240
6.2	ORIENTANDO-SE.....	245
6.3	VASCULHANDO PISTAS.....	251
6.4	 .....	256
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>264</b>





# AUDIÇÃO

**PRA COMEÇAR,  
TIRE O FONE**

## 1.1 TÁ ME OUVINDO?

*(Se você quiser e puder ouvir este trecho falado por mim, é só acessar o link <https://soundcloud.com/user-290319307/mestradolonganoac/s-vNUPElqPbe0> e, após o áudio, ir direto para a página 18. Se você não for ouvir este trecho, peço que imagine minha voz assim:*

**ANNA:** *(Voz bem projetada, começando em um tom mais grave, como uma contralto. Ao longo do texto, vou me esquecendo de impostar a voz e retomando meu tom agudo de soprano, percebendo que não preciso agravar minha voz para ser ouvida e respeitada. As palavras são bem articuladas, ditas em uma cadência lenta, com muitas pausas entre as frases para que você tenha tempo de refletir **sobre** e **com** as propostas que faço. As pausas variam de acordo com o ambiente onde estou)*

Sugestão sonora: minha VOZ.
--------------------------------------

Vamos lá? Se coloque no espaço da maneira que você achar mais confortável, em pé, sentada, deitada, como quiser. Agora, feche os olhos e só abra quando eu pedir (*neste momento, se você está lendo e não ouvindo minha voz, por favor, não siga o meu pedido, ou entraremos em um impasse*). Isso, agora eu peço que você confie em mim e mantenha realmente os olhos fechados até o fim. Foque na sua respiração.

Como você está hoje?

Não queira achar uma resposta certa ou bonita, só perceba como você está de verdade. E não faça juízo de valor do que você for percebendo, não tente entender.

Como você está agora?

Toda a percepção é importante. E tente não se mexer. Você talvez sinta vontade de coçar, de mexer, de arrumar. Não precisa. Você percebe isso, mas não precisa fazer. E agora, foque na sua respiração.

Como você está respirando?

Tente, aos poucos, deixar a sua respiração menos cotidiana, mais tempo para o ar entrar, mais tempo para o ar sair. Se possível, respire apenas pelo nariz.

Quais cheiros você sente?

Você sente seu cheiro? Cheiro da sua roupa? Perfume de alguém próximo de você? Que cheiro tem esse lugar que você está?

E agora leve sua atenção para os sons.

O que você ouve?

Você ouve sua própria respiração, você ouve o barulho do lado de fora? E não deixe que esses sons tirem sua atenção. Você percebe, e continua. Você não precisa abrir o olho para saber o que está acontecendo.

Agora, engula sua saliva. Como ela está?

Não julgue, apenas perceba! Ela é quente, fria? Tem muita saliva, pouca? Que gosto tem? Só perceba...

E agora, perceba sua pele. O tato. Quais partes da sua pele estão em contato com alguma superfície? Alguma parte de seu corpo encosta em outra? Quais partes da sua pele estão cobertas? Como você percebe o espaço? Está frio, calor, você sente algum vento?

Agora, vá se percebendo como um todo, dos pés à cabeça. Sua respiração, os sons, cheiros, gostos, sua pele, as sensações que surgiram até agora, as imagens. Só perceba.

Você sente alguma necessidade de se mexer? De mudar sua posição, sua postura, mexer alguma parte do corpo? Se sentiu, mexa, mantendo os olhos fechados, até encontrar uma nova posição.

Perceba o estado de atenção em que você está com os olhos fechados. E agora, quando eu pedir, você vai abrir os olhos – ainda não abra! Você vai abrir os olhos, tentando manter este estado em que você ficou com os olhos fechados. Devagar, deixe as pálpebras deslizarem e abra os olhos. Veja, agora, onde e como você está.

Vamos começar?

É assim, através da minha fala e da audição das alunas, que inicio os processos pedagógicos que coordeno, seja uma aula, um ensaio ou um encontro com o **G.E.C.A.**<sup>2</sup> Sendo esta dissertação parte desse processo, começo da mesma forma.

Esse começo de processo pela audição foi sendo construído ao longo do tempo através das minhas percepções, impressões, ações e sensações em salas de aula e de ensaio, como professora e como aluna. Por muitos anos, meus processos como aluna eram iniciados com o que me foi apresentado como aquecimento corporal: um misto de exercícios de alongamento muscular, mobilidade articular e jogos que exigiam concentração.

---

<sup>2</sup> Grupo de Estudos Corpo da Artista, grupo de estudos com artistas formado durante o desenvolvimento do mestrado, para investigarmos possibilidades pedagógicas-artísticas-corporais não patriarcais. Mais informações sobre o **G.E.C.A.** estão na página 136.

O relógio indicava a hora em que deveríamos começar e, instantaneamente, começávamos a alongar, mexer, torcer, pular, correr, agarrar, focar. Confesso que, como aluna, achava estranha a interrupção do meu cotidiano pelos aquecimentos que eu conhecia. O relógio indicava que estava na hora de começar a aula, mas isso não significava que eu estaria magicamente disponível para iniciar um processo pedagógico e artístico. Em alguns momentos, eu sentia que essa quebra do cotidiano para a sala de ensaio ou de aula era violenta demais, exigindo uma prontidão que eu não possuía.

Lembro-me de uma aula em 2004, durante minha graduação, na qual a professora, ao invés de propor o aquecimento que nós já conhecíamos, fechou a porta e nos disse que tínhamos 20 minutos para nos aquecer. Perdida, comecei a fazer alongamentos aleatórios, selecionando alongamentos a partir de minha memória. Ao final dos 20 minutos, a professora nos questionou sobre o que fazíamos e disse que o aquecimento não era só uma forma de alongar nossos músculos, mas sim o jeito de cada pessoa se preparar para entrar em cena.

Apesar de ter gostado muito de suas palavras, continuei agindo como sempre. Concordava com o que ela havia dito, mas eu não tinha outras referências! Inclusive, na aula seguinte, apesar de sua fala, a professora voltou a conduzir o bom e velho conhecido aquecimento corporal de sempre!

Quando comecei a ser também professora, repliquei por muito tempo o que eu havia aprendido, repetindo o rompimento abrupto de nosso cotidiano (meu e das alunas) ao começar a aula.

Eu já lecionava há alguns anos quando novamente, como aluna, fui levada a refletir sobre aquecimento corporal. Fui aluna de alguns encontros de uma oficina ministrada por um diretor argentino, oficina que abandonei por não concordar com a maneira rude e violenta com a qual o diretor conduzia o processo. Porém, uma fala desse diretor chamou minha atenção: **os atores brasileiros** só se aqueciam externamente, mas nunca internamente. Ele disse que aquecíamos músculos, não sentimentos.

Somei essas palavras às da professora em 2004 e me propus a tentar novas estratégias para os inícios das aulas que eu ministrava. Ainda carente de outras referências, usava as mesmas que eu já possuía, mas mudando a forma: iniciava a aula utilizando apenas alongamento, ou apenas mobilidade articular, ou apenas jogos de concentração. O resultado não foi nada satisfatório, afinal

eu continuava fechando a porta e esperando que estivéssemos magicamente prontas para mexer, alongar, pular, correr, agarrar, concentrar...

Foi em 2016, após a primeira aula de Educação Somática com a professora Ma. Luciana de Carvalho, que comecei a construir uma forma realmente diferente de iniciar meus processos. Como aluna, fui guiada pela voz da professora a iniciar meu processo com atenção em mim, em como eu estava e, principalmente, na minha respiração. A professora não rompeu abruptamente meu cotidiano, mas me convidou a começar o processo pedagógico a partir dele.

Comecei então a levar esta proposta para os processos que eu conduzia e, talvez mais por uma insegurança perante o desconhecido do que por uma dedicação pedagógica, redobrei minha atenção para as minhas reações e as reações das alunas.

Percebi, então, que muitas alunas tentavam entender o que eu dizia mais com os olhos do que com os ouvidos, atitude esperada em um mundo tão visual como o que vivemos. Mas, com os olhos, as alunas acabavam focando mais em mim, na minha movimentação, em meu corpo, do que nelas mesmas. Foi necessário pedir que a visão fosse deixada de lado, tornando a audição novamente protagonista na forma de recebermos uma informação.

Ao iniciar o processo de mestrado, meus estudos levaram-me a aprofundar meus conhecimentos em seis sentidos corporais (audição, visão, tato, paladar, olfato e propriocepção), e esse conhecimento levou-me a expandir a prática que havia aprendido com a professora Luciana, não me limitando apenas à respiração, mas levando a atenção aos outros sentidos.

Percebida que a visão não era o melhor sentido-guia para minha proposta, tentei iniciar uma abordagem por outros sentidos. Percebi que o tato causava receio e tensão em algumas pessoas, desconforto entre coletivos que não eram formados por pessoas próximas e que haveria a necessidade de um forte comprometimento ético das pessoas envolvidas. Tentei utilizar a propriocepção como guia, mas as alunas dividiam-se entre as que ficavam de olhos abertos e tentavam imitar a mim ou a uma colega, e as que ficavam de olhos fechados e receosas de qualquer relação com o espaço. Ao utilizar o olfato, fui surpreendida por uma confusão aromática não prevista, além do excesso de alergias e ausência do sentido em algumas pessoas. E se percebi que o paladar trouxe alegria instantânea, ele também trazia a pressa em comer rápido, seja para não

engasgar, seja pelo prazer que a comida proporcionava. A audição mostrou-se, na prática, a melhor forma de guiar o processo.

As palavras do antropólogo francês David Le Breton auxiliaram-me a entender que a escolha da audição fazia sentido não apenas na prática, mas também na teoria. Ao falar sobre a antropologia dos cinco sentidos aristotélicos (visão, audição, tato, paladar e olfato), Le Breton diz que a “audição é o sentido da interioridade, ela traz o mundo para o centro do indivíduo, aí aonde a visão o projeta para fora” (LE BRETON, 2016, p. 136).

Levar alguém para seu centro. Enquanto falo essas palavras, as alunas e eu somos conduzidas ao nosso centro. Pois as paredes, portas e janelas de uma sala de aula, de ensaio ou teatral conseguem nos isolar estruturalmente, nem que seja de maneira parcial, do caos do mundo exterior, mas o caos do mundo exterior continua na gente. As paredes brancas ou pretas (como geralmente são as paredes nos processos teatrais) não nos protegem do cansaço, as janelas – ou ausência delas – não mudam magicamente a forma como nos vemos ou vemos o mundo, a porta não tranca nossos problemas para fora do espaço em que estamos.

Conforme fui vivenciando experiências artísticas e pedagógicas, entendi que as percepções de mim e do mundo construíam minha relação com o que estava acontecendo. Percebi que uma briga ocorrida mais cedo me deixava menos disponível para interagir com minhas colegas de cena, percebi que estava gritando durante uma fala porque a sala ficava em um local barulhento, percebi que a programação do encontro tinha que ser mudada pois a sala era mais quente, menor ou mais cheia do que o imaginado.

Não estou afirmando que o aquecimento corporal que eu conhecia e fazia antes não acabava preparando-me, mesmo que à força, para a cena. Tratando-se de corpo, arte e pedagogia, existem diferentes estratégias e possibilidades de pensar e agir. Mas fui descobrindo que, ao evitar o rompimento abrupto com meu cotidiano, o início de um processo pedagógico e artístico tornava-se mais fácil, prazeroso, gentil. Um aquecimento interno e externo. Ouvindo-me, desenvolvo uma negociação comigo mesma, preparando-me, dentro de minhas possibilidades daquele dia, daquele corpo, daquele momento, para o processo.

Com este começo, eu proponho que percebamos o mundo e nos percebamos no mundo no tempo presente. Como você está hoje, agora? O que

está te acompanhando no momento em que você chegou à sala ou começou a ler esta dissertação? Em qual lugar você está lendo este texto? Um lugar conhecido? Um lugar calmo? Um lugar barulhento? Você está confortável?

Sugiro que a cada vez que você pare a leitura deste texto por horas ou dias, ao retomar, inicie sua leitura com o som (ou texto) com que inicio este subcapítulo e só depois volte para onde parou. Este é um convite para que você, antes de olhar para estas palavras, olhe para si e para onde está. E que só então retomemos nossa relação.

Neste processo de reconhecimento de nós mesmas, a audição tem papel fundamental, pois sem uma barreira física (seja um fone ou dedos tapando nossos ouvidos), a sonoridade nos invade. Minha voz, minhas perguntas, chegarão até você. E elas poderão ser som, mas também poderão ser barulho.

Utilizando novamente Le Breton como referência, destaco a sua definição para barulho: “uma patologia do som, um sofrimento que se desenvolve se a escuta é coagida e impossibilitada de evadir-se” (LE BRETON, 2016, p. 146).

Para o autor a escuta coagida é sinônimo de barulho! Nas práticas corporais que vivenciei como aluna, a audição sempre foi muito acionada como receptora de informações, músicas, ofensas, elogios e comandos a serem executados. Porém, lembro-me de quando, na já citada aula da professora Ma. Luciana de Carvalho, enquanto ela guiava sonoramente a turma, uma simples pergunta foi lançada: “como você está hoje?”.

Eu, destruída emocionalmente como estava naquele ano, fui sonoramente invadida por algo que eu não queria. Minha escuta era coagida. Há mais de um ano eu evitava responder isso, pois eu sabia qual seria a resposta e eu não queria enfrentá-la. Naquele momento, a voz sempre calma e doce da professora foi barulho para mim.

Mas foi através desse barulho que comecei meu retorno para meu eixo. Ao ser invadida por aquelas palavras, ativei minha percepção (claro, depois de horas de julgamento), reconectando-me comigo e com o mundo. E aquele barulho, aos poucos, virou som.

Como muito provavelmente eu não estou ao seu lado enquanto você lê estas linhas, nossa relação é um pouco menos flexível do que eu gostaria. Quando estou em um encontro presencial, posso perceber os olhos que se abrem antes de eu pedir (seguido geralmente de um susto da pessoa que não

Sugestão sonora: som ou música que você goste.

esperava que eu a olhasse diretamente nos olhos), as pessoas irrequietas, as caretas de agonia e os sorrisos de prazer. Vou percebendo se me alongo mais, se sou mais direta, se troco as palavras que estou usando para palavras mais objetivas ou subjetivas, posso tentar diferentes estratégias.

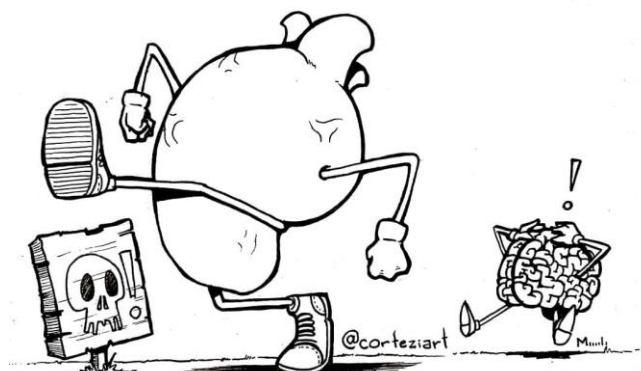
Em uma leitura, minha interação com a pessoa que está lendo fica um pouco mais limitada. Não sei se você lê enquanto mexe no celular, não sei se você está achando este texto verborrágico ou se está sendo tomada de um balanço de perna nervoso por ainda não ter conseguido entender onde pretendo chegar.

Por isso, serei mais direta: peço apenas sua confiança e a sua abertura para o que virá. Chegaremos em algum lugar, mas talvez não seja o lugar que você e eu imaginamos. Mas será um lugar, mesmo assim.



## 1.2 DO BARULHO AO SOM

Figura 1 – Pode existir afeto na pesquisa?



Fonte: Bezerra<sup>3</sup> (2018).

Esta investigação só existe por causa de meu pai!

Tenho em seu falecimento, em 2014, um marco de muitas mudanças em mim e em minha vida. Uma dessas mudanças foi o nascimento do desejo de fazer um mestrado. A morte de meu pai era uma nova experiência que trouxe o corpo e muitos questionamentos novamente para o meu foco, e um desejo de voltar para um lugar de onde eu tinha saído há muitos anos: a Academia.

Em março de 2004, iniciei meus estudos universitários em Artes Cênicas e, após quatro anos de estudos por período integral (integral mesmo: eu fazia aulas de manhã e à tarde e ensaiava à noite), tornei-me bacharela em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Formada em dezembro de 2007, a bolha artística e acadêmica na qual vivi por esses anos de graduação foi rompida e tive que ir para o mundo real. E eu fui.

Por dez anos, eu só fiz o que sabia fazer: atuei, escrevi e dei aula. Fiz espetáculos e criações artísticas minhas, fiz espetáculos e projetos culturais dos outros, seja como atriz, seja como preparadora corporal. Escrevi peças, ganhei prêmios, publiquei livro. E dei muita, muita aula de expressão corporal em cursos técnicos profissionalizantes de teatro. Por dez anos, meus estudos se deram de

Sugestão sonora: trilha sonora do filme O Fabuloso Destino de Amélie Poulain (TIERSEN, 2001).

<sup>3</sup> Marcelo Cortez Bezerra foi um dos artistas integrantes do **G.E.C.A.**

forma prática, no dia a dia na sala de aula, através das exigências que surgiam dos meus trabalhos e dos editais de incentivo à cultura.

Recusei por muito tempo a volta à Academia. Depois do processo intenso da graduação, pelo qual tenho muito carinho e cicatrizes, eu não conseguia entender como poderia voltar para a Academia e manter o diálogo entre uma pesquisa acadêmica e o mundo real. Mas, mesmo assim, sentia que precisava voltar para a Academia, era como se fosse uma troca: o que eu vivi por quatro anos na universidade, eu levei para o mundo. E agora, o que eu havia colhido no mundo por dez anos, eu queria levar para a Academia.

Foi então que descobri que talvez as coisas não fossem tão simples como eu havia imaginado. Depois de dez anos longe, ao voltar para minha origem acadêmica em um processo seletivo de pós-graduação, fui recebida como uma ré em um tribunal. Se a graduação havia me ensinado, incentivado e até exigido uma liberdade e ousadia criativa e artística, não tive uma recepção calorosa de meu projeto, de minhas ideias e experiência.

Como aponta a filósofa brasileira Djamilia Ribeiro ao falar sobre opressões estruturais que tornam invisíveis as pessoas e saberes diferentes (RIBEIRO, 2017), meus conhecimentos embasados por experiências e materiais não acadêmicos e de diferentes disciplinas, parece-me que não foram suficientes para que eu iniciasse um mestrado.

O que queria de mim era simples: um objeto, hipóteses, métodos, resultados. O corpo se tornaria um objeto; minhas experiências pedagógicas e artísticas, hipóteses; minhas práticas, métodos. A Arte, para mim, estava científica demais!

Eu não sabia por onde ir. Meu pensamento não é científico, ele é ordenado e orientado por cena, eu penso em diálogos, eu penso por movimentos e imagens. Eu me comunico escrevendo ficção, dramaturgias, criando partituras corporais. Eu penso no público que está me assistindo (ou lendo), nas alunas que interpretam minhas indicações, nos corpos que irão me ver (quando sou atriz), nos corpos que irão me ler (quando sou dramaturga). Eu busco referências por afinidade, não por reconhecimento social ou cultural. E eu realmente amo o que faço. Eu sou passional, são as minhas experiências que me movem a ir atrás da teoria, e não o caminho contrário. A Ciência, para mim, não era artística.

Neste momento, eu poderia dizer que minha intuição, sempre tão associada ao universo feminino, levou-me a insistir na ideia de realizar um mestrado. Mas por que será que a intuição, normalmente considerada como oposta à razão, é tão facilmente associada aos pensamentos, ideias e desejos que as mulheres têm? A pesquisadora norte-americana Sondra Farganis, ao falar sobre feminismo e ciência social, alertava, há mais de vinte anos, que a construção patriarcal que rege nosso entendimento do que é racional é resultado de um monopólio masculino do discurso científico (FARGANIS, 1997). Nesse discurso masculino, outro entendimento de razão não é possível e um discurso diferente precisa ser menosprezado, por uma questão de controle e poder sobre nossos discursos, conhecimentos e corpos femininos. Por fim, pensando na etimologia da palavra, intuição significa olhar para dentro. Esse olhar para dentro não poderia ser conhecimento, informação e troca de nossos corpos com o mundo, através de sentidos que não apenas o da visão e/ou audição? Minha intuição não seria apenas outra consciência e entendimento não patriarcais de meu corpo e do mundo? Uma interpretação não patriarcal do mundo?

Desde então, venho recusando essa ideia de intuição, essa ideia de que o acaso e a “sensibilidade feminina” levam as mulheres a fazer algo importante. Não, eu insisti na ideia de fazer o mestrado por conta de muito estudo, muita reflexão, muita conversa, muita experiência, muita opressão, muita razão, muita emoção (e uma boa dose de petulância que herdei de minha mãe).

Felizmente, em 2017 resolvi sair do tribunal que me acuava para tentar fazer o mestrado que eu realmente queria. Conheci a que se tornou minha orientadora nesta pesquisa de mestrado, professora Dra. Marília Velardi, a Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da USP e o grupo de Estudo em Corpo e Arte (ECOAR)<sup>4</sup>, que me apresentaram uma Academia totalmente diferente daquela que eu conhecia, uma Academia que não só estava aberta para a minha investigação como valorizava minhas experiências!

Já no primeiro encontro do ECOAR, fui apresentada à pesquisa radicalmente qualitativa e fui, aos poucos, entendendo que há outras formas de

---

<sup>4</sup> O ECOAR é liderado pela professora Dra. Marília Velardi e coliderado pela professora Ma. Renata Matsuo, e tem como focos: a construção de conhecimento com artistas sobre a Arte; a busca por epistemologias artísticas como suporte para as investigações qualitativas; a criação de estruturas de performances dos dados ou dos conhecimentos produzidos nas investigações.

realizar uma pesquisa científica que não seja seguindo os padrões da Ciência positiva. Ao longo dos encontros, das leituras, das aulas do mestrado, desta investigação, entendi que eu não precisaria fazer OU uma pesquisa científica OU uma pesquisa artística.

Em um texto sobre feminismo e a visão parcial e patriarcal da Ciência, a professora e filósofa norte-americana Donna Haraway apresentou a Ciência como algo além do seu entendimento positivista, definindo-a como “utópica e visionária desde o início” (HARAWAY, 2009, p. 25). Estas qualidades, para mim, sempre foram qualidades artísticas. Mas, se há mais de dez anos Haraway vem afirmando essa outra possibilidade de entendermos a Ciência, será que eu não poderia repensar se Ciência e Arte eram tão distantes assim? Ao apagar a fronteira que me haviam dito existir entre Arte e Ciência, encontrei na pesquisa radicalmente qualitativa uma forma de dar voz às minhas experiências e às inquietações que surgiam, uma forma de compartilhar minhas percepções e de transformar o meu meio – tanto o artístico quanto o acadêmico, como apontou o professor e pesquisador norte-americano Norman Denzin no texto *Investigação Qualitativa Crítica* (2018).

Apesar de possuir um destaque nas escritas e falas acadêmicas, fui percebendo que o entendimento do que é uma pesquisa qualitativa ainda não é claro em muitos lugares. Em alguns eventos e aulas que participei, a pesquisa qualitativa era tida como uma oposição à pesquisa quantitativa, ou ainda um jeito de se referir a uma pesquisa que não conseguisse se encaixar totalmente nos padrões positivistas. Por isso, considero importante aprofundar-me um pouco sobre esse assunto.

Segundo a professora e pesquisadora norte-americana Yvonna S. Lincoln e Norman Denzin, a pesquisa qualitativa possui um significado mais amplo, mas pode ser definida, de maneira genérica, como “uma atividade situada que localiza o observador no mundo. Consiste em um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo” (LINCOLN; DENZIN, 2006, p. 17). A pesquisa qualitativa “atravessa disciplinas, campos e temas” (LINCOLN; DENZIN, 2006, p. 16), assim, seu conjunto de práticas envolve “tensões e contradições constantes em torno do projeto propriamente dito, incluindo seus métodos e as formas que suas descobertas e suas interpretações assumem” (LINCOLN; DENZIN, 2006, p. 21).

Dessa forma, ao falarmos de pesquisa qualitativa, falamos de um espectro amplo, que vai desde “tradições associadas [...] ao positivismo” (LINCOLN; DENZIN, 2006, pg. 16) até um conjunto de práticas radicais, com as quais a pesquisa e a pesquisadora radicalmente qualitativas não visam encaixar-se em metodologias e práticas tradicionais, mas sim em “relacionar a pesquisa qualitativa às esperanças, às necessidades, aos objetivos e às promessas de uma sociedade democrática livre” (LINCOLN; DENZIN, 2006, p. 17).

Em uma investigação radicalmente qualitativa, a ideia de neutralidade da pessoa que pesquisa não apenas é descartada, como é fundamental sabermos quem é essa pessoa. A minha história não deveria ser desvinculada da investigação que eu estava fazendo! Eu demorei, mas poderia finalmente assumir que, entre tantas coisas “científicas” e “racionais”, esta pesquisa existia **também** por conta da perda do meu pai, de uma situação pessoal que havia alterado minha forma de olhar, agir, pensar em todos os aspectos da minha vida. Inclusive os científicos.

Apesar da alegria de ter encontrado esse lugar, sinto uma tristeza de não poder contar para meu pai que ele faz parte disto. Lembro-me dos momentos em que eu dei boas notícias para ele: a porta de entrada do último apartamento onde moramos ficava ao lado da porta da cozinha. Eu ficava na cozinha, sentada na cadeira perto da porta, vendo minha mãe cozinhar, sentindo o cheiro – muito – bom de sua comida e conversando. Quando meu pai chegava do trabalho, ele abria a porta e eu, prontamente, dava a boa notícia. Ele sorria, seus olhinhos fechavam quando ele sorria, e depois jantávamos felizes.

Mas, se há uma alegria em não escondermos nossas histórias e quem somos para realizar uma pesquisa, há também um trabalho fundamental, e talvez árduo, que é o de sabermos quem somos. Se minhas práticas materiais e interpretativas dão visibilidade para um mundo, eu preciso saber quem sou eu, a pessoa que irá conduzir essas práticas. E quem sou eu?

Da primeira vez que minha orientadora me fez esta pergunta, eu ri. Eu nunca tinha parado para pensar em quem eu era. Eu sou eu. Sei lá. Sou filha caçula. Ansiosa, impaciente, pragmática, insolente e brava. Como a minha mãe.

Das vezes em que eu esperava meu pai para contar boas novas, lembro que era comum eu e minha mãe discutirmos. Minha mãe é uma excelente cozinheira, o que definitivamente não é o meu caso, mas ela nunca seguiu uma

receita. Tenho preguiça de passar muito tempo na cozinha, sou daquelas que, para cozinhar, sigo uma receita que seja fácil, simples, barata e que tenha algum gosto. Muitas vezes, enquanto minha mãe cozinhava, eu perguntava para ela como se fazia aquela comida. Ela sempre começava falando os ingredientes de uma maneira mais objetiva: dois copos de farinha, dois copos de açúcar. Mas logo ela emendava com um “ou um pouco menos. Aí você coloca um pouco de chocolate e...”, e pronto, a receita virava apenas um monte de “um pouco”, “um punhado”, “o quanto você achar bom”, “pode acrescentar tal coisa também”. Isso sempre me enfureceu! Eu questionava como eu ia saber o que era “um pouco”, ao que ela me respondia: “Olhe para o que você está cozinhando e você vai perceber!”.

Pode parecer curioso que eu, essa pessoa que clama por seguir receitas culinárias, realize uma pesquisa que não apresenta uma receita pronta. O método, nessa pesquisa radicalmente qualitativa, não é uma receita dada *a priori* para ser seguida: faça uma entrevista, leia alguns livros, misture algumas linhas de cada e, após 5 meses, *voilà!*, seu mestrado estará pronto! Não, o método não é entendido como ação dada, mas sim “como forma de pensamento, as proposições e tomadas de decisão sobre as formas de investigação” (VELARDI, 2018, p. 46).

O método, então, é criado junto com a investigação radicalmente qualitativa. Não há uma receita pronta, e não apenas porque não sabemos quais ingredientes usaremos, mas porque talvez precisemos de ingredientes que nunca tenham sido utilizados! Como bem lembraram as professoras Jessica Gerrard, Sophie Rudolph (ambas da Universidade de Melbourne, na Austrália) e Arathi Sriprakash (da Universidade de Cambridge, na Inglaterra), não podemos esquecer que, por anos, e até hoje, práticas de pesquisa acadêmica foram e são validadas por uma elite “predominantemente branca, heterossexual, masculina e privilegiada”<sup>5</sup> (GERRARD; RUDOLPH; SRIPRAKASH, 2017, p. 390, tradução nossa). Podemos, claro, usar ingredientes que já sejam reconhecidos, mas o que importa é usar o ingrediente certo, mesmo que algumas pessoas possam torcer o nariz, para a pesquisa não desandar.

---

<sup>5</sup> Do original: “*predominantly white, heterosexual, male, and privileged*”.

Essa ideia libertadora encantou-me logo da primeira vez que ouvi minha orientadora falar sobre isso em suas aulas<sup>6</sup>. Eu achava, até aquele momento, que a minha graduação havia me ensinado a pensar assim, de maneira plural, livre de receitas. Em criações artísticas e em aulas, sempre usei uma diversidade de materiais, seja peças, quadros, filmes *cults*, vídeos *online* no YouTube, histórias em quadrinhos, mitologia, danças, depoimento pessoal...

Esta semelhança entre o fazer artístico e científico é abordada na Investigação Baseada nas Artes (IBA). O pesquisador norte-americano Shaun McNiff, reconhecido por seus estudos em IBA, apontou em 2011 que a realização de uma pesquisa científica ou artística envolvem as mesmas coisas:

[...] exploração disciplinada, criativa e sistemática de problemas e fenômenos naturais, utilizando procedimentos caracterizados por investigação e experimentação indutivas, profundamente afinadas com o precedente histórico, a clareza da comunicação e o avanço da condição humana.<sup>7</sup> (MCNIFF, 2011, p. 387, tradução nossa)

Acho importante esclarecer que, se ao entendermos método como forma de pensamento, não como uma receita a ser seguida, ganhamos a liberdade, ganhamos também grandes responsabilidades. Se não há métodos para realizarmos uma pesquisa radicalmente qualitativa, podemos dizer que temos marcas. É assim que a autora norte-americana Sarah J. Tracy definiu, em seu texto sobre oito marcas da pesquisa qualitativa, os fatores essenciais para se realizar uma pesquisa qualitativa de alta qualidade: “(a) tópico importante, (b) muito rigor, (c) sinceridade, (d) credibilidade, (e) ressonância, (f) contribuição significativa, (g) ética e (h) coerência”<sup>8</sup> (TRACY, 2010, p. 839, tradução nossa).

Se no começo do mestrado eu não tinha uma metodologia pronta para conduzir a pesquisa, ela foi sendo desenhada sempre levando em consideração estas marcas: em cada material consultado, em cada encontro dos grupos de estudos, na forma como faço esta dissertação. A colagem dos diversos materiais

---

<sup>6</sup> As aulas faziam parte da disciplina Introdução às Pesquisas Qualitativas nas Artes Cênicas, cursada na Escola de Comunicações e Artes da USP, no primeiro semestre de 2018.

<sup>7</sup> Do original: “[...] *disciplined, creative and systematic exploration of problems and natural phenomena according to procedures characterised by inductive investigation and experimentation keenly attuned to historical precedent, clarity of communication and the advancement of the human condition.*”

<sup>8</sup> Do original: “(a) *worthy topic, (b) rich rigor, (c) sincerity, (d) credibility, (e) resonance, (f) significant contribution, (g) ethics, and (h) meaningful coherence*”.

e experiências que resultam nesta dissertação foi feita com muito rigor, sinceridade, ética e a busca pela coerência. A pessoa que lê esta dissertação não pode esquecer que, por mais que ela não concorde com as experiências relatadas e suas vivências tenham sido totalmente diferentes do que retrato aqui, não estou falando sem base. Eu falo de coisas que realmente vivi ou que as pessoas que fizeram parte desse projeto viveram. Realizar uma pesquisa assim é delicioso, libertador, criativo... mas cansa!

Em um dos encontros do ECOAR, lembro-me de ler um texto do antropólogo Tim Ingold e de uma imagem que me marcou. Ingold dizia que devíamos adequar nossa pesquisa ao mundo, e não ao contrário, e comparava uma investigação com o ato de cozinhar – sem uma receita definida:

---

Na cozinha, coisas são misturadas em várias combinações, gerando novos materiais no processo que, por sua vez, são misturados a outros ingredientes em um processo interminável de transformação. Para cozinhar, recipientes têm que ser abertos, e seu conteúdo derramado. É preciso que tiremos as tampas das coisas. Confrontado com as inclinações anárquicas de seus materiais, o cozinheiro ou a cozinheira tem que lutar para manter alguma aparência de controle sobre o que está acontecendo. (INGOLD, 2015, p. 305)

Sugestão sonora: barulho de panelas, água fervendo, faca batendo na tábua quando picamos alimentos.

Fazer uma pesquisa qualitativa é como cozinhar sem seguir uma receita! E foi assim que descobri, após quase dois anos de mestrado, através de diferentes materiais e interpretando meus estudos e meu mundo, que esta investigação pode ter sido iniciada pelo meu pai, mas quem me ensinou a investigar foi a minha mãe.

Meu jeito de pensar, de criar, de investigar, não foi moldado pelo nobre meio acadêmico-artístico, como eu julgava. Foi ali, na cozinha de casa, desde pequena olhando aquela mulher que concluiu o ensino médio quando eu já estava na universidade, que fui aprendendo que a gente pode fazer algo muito bom e único olhando para nossa comida e dando a ela o que for necessário!

Ao narrar esse processo tão íntimo pelo qual passei ao realizar esta investigação, exemplifico algo que aconteceu muitas vezes e irá se repetir em outros capítulos desta dissertação: a conexão entre passado, presente e futuro.

Eu realizo esta pesquisa no tempo **presente**, olhando para o meu **passado**, fazendo novas leituras, reflexões, criando novos sentidos para minhas experiências, almejando contribuir para um **futuro** melhor.



O que você está lendo, desde a primeira página, é a narração da minha trajetória, do meu método no processo do mestrado. Sem receita dada, olhei para a minha comida e estou contando o que percebi que ela pediu. E, assim como minha mãe me ensinou, o que mais quero é que esta narração traga inspiração, inquietações, reflexões e mudanças. Mas não uma receita!

---

Sugestão  
sonora:  
*timer*  
indicando  
que a  
comida  
está  
pronta.

### 1.3 AFINANDO O ~~DISCURSO~~ A AUDIÇÃO

O mundo de cada um é sempre lógico do seu ponto de vista. (ALVES, 1981, p. 30)

É com humor e simplicidade que o escritor brasileiro Rubem Alves abordou um ponto que julgo importante nesta pesquisa. Tirada de um processo de invisibilidade, a pessoa que pesquisa deve não apenas se apresentar, mas também deve contextualizar o mundo no qual está inserida, pois sua escrita refletirá o seu engajamento com o período histórico em que vive (LINCOLN; DENZIN, 2006).

Se para mim algumas coisas desta dissertação são lógicas, talvez elas não sejam para a pessoa que a lê. Estando meu discurso fixado neste papel (ou tela), não tenho mais possibilidade de mudá-lo para evitar ruídos em nossa comunicação. Se eu não posso afinar meu discurso, resta-me desejar que você, que está lendo, afine, então, sua audição.

Já aviso que se você, leitora, quiser uma dissertação dentro dos padrões positivistas, talvez este não seja o material indicado. Não me recuso, de forma alguma, a alcançar o maior número de leitoras, mas me recuso a aceitar que há somente um jeito – ou O melhor jeito – de apresentar um conhecimento para alguém.

Eu sou uma artista brasileira. Nascida em São Paulo, é nesta cidade que se deu e dá toda a minha formação artística. Sou formada em Artes Cênicas pela USP, complementando minha formação com diversos cursos gratuitos oferecidos na cidade. Sou uma dramaturga premiada por obras feministas. Sou professora em cursos técnicos profissionalizantes de teatro na cidade de São Paulo. E, apesar de já ter apresentado em alguns estados brasileiros, como atriz realizo apresentações predominantemente na cidade de São Paulo.

Nesta dissertação, conto COMO uma artista e pedagoga realizou uma investigação feminista da/com/na/sobre arte, pedagogia e corpo. E digo que conto pois, como afirmou o antropólogo Tim Ingold, só alguém que conhece bem alguma coisa é capaz de contar sobre ela, pois “conhecer é relacionar o mundo ao seu redor, e quanto melhor se conhece, maior a clareza e profundidade de sua percepção” (INGOLD, 2015, p. 238). Esta não é uma investigação feita **para** artistas e/ou pedagogas, mas sim feita **por uma** artista-pedagoga.

Contarei sobre as reflexões feitas nesse processo, relacionando material interdisciplinar com processos pedagógicos que vivi, em especial o processo com o **G.E.C.A.** Conscientemente, não listarei exercícios que dei ou fiz, não criarei um cronograma de atividades, não darei uma receita mágica. Contar “não é representar o mundo, mas traçar um caminho através dele que outros possam seguir” (INGOLD, 2015, p. 238).

A caminhada do meu mestrado tem seu início acadêmico em fevereiro de 2018 e seu encerramento na segunda metade do ano de 2020, na cidade de São Paulo, no Brasil. Em 2018, aconteceram as eleições para escolha do atual presidente brasileiro e o resultado foi a eleição de Jair Messias Bolsonaro.

Em sua gestão, iniciada em 2019, três pontos têm sido amplamente atacados: Educação, Cultura e Direitos Humanos. E esses aspectos serão abordados e devidamente exemplificados e referenciados, quando for necessário, durante a dissertação. Ressalto, neste primeiro momento, em pouco mais de um ano do governo de Bolsonaro, o Ministério da Educação está no seu segundo ministro, e a Cultura, rebaixada a Secretaria Especial, está em sua quinta secretária<sup>9</sup>. Sendo esta uma dissertação que se passa no tempo presente, tentarei acompanhar quaisquer mudanças que possam ocorrer durante a escrita, mas talvez os nomes citados nesta dissertação já não estejam mais no cargo que estavam no momento desta redação.

É nesse contexto histórico, político, social, profissional e pessoal que esta investigação vem sendo realizada, em uma universidade pública. Uma investigação que propõe um olhar feminista para corpo, pedagogia e arte. Uma investigação feita por uma mulher, feminista, professora e artista.

Não é fácil realizar uma investigação nesse contexto. É necessária muita força, coragem e parceria para manter a ética, a calma, o amor e a sanidade durante este processo. E, ao afirmar que esta é uma investigação radicalmente feminista, radicalmente artística e radicalmente qualitativa, posiciono-me política, social, humana e eticamente. E, dentro desta definição, acho importante afinarmos algumas notas para prosseguirmos.

---

<sup>9</sup> Desde janeiro de 2019, a Secretaria Especial da Cultura, além das quatro secretárias (uma delas é uma mulher), foi assumida duas vezes, de forma interina, por José Paulo Martins. No período da redação desta dissertação, entre outubro de 2019 e maio de 2020, cinco pessoas diferentes passaram pelo cargo.

A base teórica na qual construo minhas interpretações nesta investigação é a teoria feminista latino-americana. Assim, as interpretações, análises, construções feitas nesta investigação lutam contra um sistema sexista e opressor em que nossa sociedade, pedagogia e arte foram erguidas, e que possui como eixo central o patriarcado.

A proposta não é buscar a igualdade entre homens e mulheres, mas sim a de trazer outra visão, outra perspectiva, outro jeito de pensar e agir que enfrente – e, de preferência, ajude a acabar com – esse sistema patriarcal.

Uma coisa que talvez você já tenha percebido é que eu me refiro a você, pessoa que está lendo esse texto, sempre no feminino. Na minha escrita (e fala em práticas pedagógicas), a generalização se dá pelo feminino, então toda vez que falar de coisas, grupos ou pessoas genéricas, falarei da atriz, das artistas, de você, leitora. Rompendo as normas gramaticais, sempre que houver um exemplo feminino na frase, os plurais serão femininos. Então, para exemplificar, se eu falar de um autor e uma autora, irei dizer que elas são autoras. Além disso, nas referências com autoria de homens e mulheres, os nomes das mulheres aparecerão primeiro. Afinal, como aponta a pesquisadora feminista brasileira Tania Navarro Swain, se são as “as representações sociais e os valores” (NAVARRO-SWAIN, 2013, p. 55) de quem narra que ordenam um discurso, na narração feita por uma feminista as mulheres são protagonistas.

Já faz mais de dois anos que venho realizando essa mesma proposta em aula. Ainda que as alunas compreendam facilmente a proposta, sem a necessidade de uma explicação prévia, talvez seja necessário explicar mais detalhadamente em um material escrito, pois acho fundamental esclarecer que essa investigação não é dedicada apenas às mulheres. Bem, tentarei ser mais clara e objetiva:

Tabela 1 – Como entender a gramática nesta dissertação

<b>Normas gramaticais</b>	<b><del>Provocação</del> Proposta feminista</b>
Generalização pelo masculino	Generalização pelo feminino
<b>Exemplo 1:</b> Os atores: representa pessoas que atuam, independentemente de seu gênero.	<b>Exemplo 1:</b> As atrizes: representa pessoas que atuam, independentemente de seu gênero.
<b>Exemplo 2:</b> A autora e o autor são sábios.	<b>Exemplo 2:</b> A autora e o autor são sábias.

Fonte: acervo pessoal (2020).

No mundo dualista em que vivemos, é importante lembrar que, em anos de opressão e invisibilidade acadêmica, social, histórica, narrativa e textual das mulheres, escrever utilizando o feminino como generalização não representa, de forma alguma, a inversão de uma opressão. Proponho que reflitamos sobre nossa forma de pensar, de escrever e de nos percebermos como leitora e escritora. Como receptora e criadora de uma narração.

Mas a representatividade das mulheres não se dá apenas na escrita. Durante toda a investigação, houve uma árdua busca por mulheres como referências. Não nos deixemos iludir pelo fato de, atualmente, propagandearmos o aumento de livros e obras artísticas feitas por mulheres. A produção e propagação do conhecimento ainda é predominantemente patriarcal, o que nos proporciona uma quantidade incipiente e de difícil acesso de materiais feitos por mulheres. Nessa busca, contei com diversos materiais e com diversas formas de propagação desses materiais. Material digitalizado com qualidade comprometida, audiobooks encaminhados em grupos fechados do aplicativo WhatsApp, compartilhamento de livros pela plataforma Google Drive, muitas foram as redes clandestinas de troca de informações. Por isso, alguns materiais e algumas autoras talvez não estejam referenciadas de acordo com todas as regras da ABNT. Isso, por si só, já é uma informação relevante sobre o patriarcal na produção, validação e compartilhamento de conhecimento.

Como esta é uma pesquisa radicalmente qualitativa, a diversidade de materiais e referências fazem parte desta receita, na qual fui tecendo uma espiral entre prática e teoria, entre materiais acadêmicos, artísticos, pessoais, jornalísticos, científicos e filosóficos. Diferentes pessoas, diferentes saberes, diferentes materiais foram fundamentais para que existisse esta investigação sobre/da/na/com pedagogia, arte e corpo, e é fundamental que isso seja registrado, mesmo sabendo que algumas afirmações que faço ou experiências que narrarei não poderão ser “confirmadas” por práticas já validadas por regras acadêmicas e científicas elitistas, positivistas e patriarcais.

Falarei, então, de muitos lugares, referências e pessoas. Remeterei bastante às minhas experiências como professora de curso técnico profissionalizante em teatro e das aulas que frequentei como aluna, especialmente no processo do mestrado. Falarei da Cia. Ruído Rosa, companhia teatral da qual sou cofundadora, e de nossas apresentações para o público

Sugestão sonora: música Amigo Estou Aqui, do filme *Toy Story 4* (NEWMAN, 2019).

infantil, e de outras experiências que tive como atriz. Já falei do grupo de estudos ECOAR e falarei muito do grupo de estudos **G.E.C.A.** e de suas participantes. Visando o protagonismo político e legitimação dos materiais que tive contato e das pessoas com quem convivi e aprendi, pessoas e materiais serão referenciadas durante a dissertação.

Como refletiu Luciana Borre Nunes em seu texto sobre possibilidades para práticas pedagógicas em Artes, “registrar experiências pessoais e práticas educativas” possibilita a “circulação de ideias, autorreflexão, continuidade das discussões” em outros lugares e com outras pessoas, além da “inovação de práticas pedagógicas, protagonismo político e legitimação” das pessoas que produziram conhecimento (NUNES, 2016, p. 25).

Por mais que eu afirmasse que nesta dissertação detalho tudo exatamente como aconteceu (o que eu não afirmo!), isto seria impossível. Esta dissertação é, sim, o registro de uma investigação séria e ética. E é também uma ficção! Uma produção artística de conhecimento e uma ficção científica que questiona os valores patriarcais das narrativas científicas, artísticas, religiosas e sociais criadas para/sobre/pelos corpos.

Para retratar essas ficções, diferentes experiências e realidades, utilizarei algumas vezes a dramaturgia como estratégia para deslocar o “pessoal para o político, do local para o histórico e para o cultural” (LINCOLN; DENZIN, 2006, p. 19). Ao criar uma ficção, obtenho uma liberdade descritiva, gerando possibilidades de transformações, diálogos e entendimento de minhas experiências e das experiências de quem lê (NUNES, 2016).

Porém, se a diversidade (de materiais, propostas e vivências) foi fundamental na construção das experiências pedagógicas e artísticas deste processo, como levar para a dissertação, para quem está lendo, estas mesmas experiências? Como manter a coerência entre o processo e sua documentação?

Encontrei nos seis sentidos (tato, olfato, paladar, audição, visão e propriocepção) um caminho para realizar uma investigação com/na/da/sobre arte, corpo e pedagogia. Colocando a pessoa em relação com o mundo, foi através dos sentidos que criei propostas pedagógicas, artísticas e reflexivas, incluindo esta dissertação. Mas como trazer os sentidos para estas páginas?

A pesquisadora feminista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, ao falar sobre a sociologia da imagem, alertou que “visualizar não é o mesmo que

escrever com palavras o que se visualizou”<sup>10</sup> (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 22, tradução nossa). Não bastava descrever como os sentidos fizeram parte deste processo, mas sim entender que esta dissertação, assim como meu processo, faz parte da “continuidade sensorial” sempre presente entre nós e o mundo (LE BRETON, 2016, p. 11). Os sentidos não são complemento de uma produção de conhecimento, eles são parte fundamental desta produção.

Ao tratar sobre Arte e Ciência em perspectivas descoloniais e feministas, as autoras Natalia Fischetti e Pablo Chiavazza discutem a importância das formas estéticas na Ciência e convidam a pensar “em como nos permitimos incorporar o valor cognitivo da produção artística na reflexão crítica de uma ciência comprometida”<sup>11</sup> (FISCHETTI; CHIAVAZZA, 2017, p. 129, tradução nossa).

É partindo desse entendimento que afirmo que esta dissertação é radicalmente artística. Meu jeito de pensar uma produção, seja artística e/ou acadêmica, é artístico. E a forma de comunicar essa produção, seja no palco, na sala de aula ou nessas páginas, será artística.

Diferentes estratégias sensoriais percorrem estas páginas, pois caminhamos “num universo sensorial ligado àquilo que sua história pessoal fez de sua educação. Percorrendo a mesma floresta, indivíduos diferentes não são sensíveis aos mesmos dados” (LE BRETON, 2016, p. 12). A visão é o sentido-guia desta dissertação. E é a partir de diferentes estratégias visuais que fui compondo esta floresta.

Quando afirmo que a dramaturgia é uma das estratégias para contar este processo, não me ateno apenas ao seu caráter ficcional, mas também pela sua estrutura visual. Personagens, lugares, pessoas ganham corpo através das palavras, ganham voz através da escrita que representa uma fala. Das bocas e ações das personagens surgem imagens, lembranças, cheiros, gostos, sensações, movimento. A dramaturgia é uma performance visual que permite a ativação de outros sentidos além da visão.

A escolha das lembranças a serem narradas também fazem parte desta estratégia. Ao trazer a lembrança de minha mãe na cozinha e de sua comida,

---

<sup>10</sup> Do original: “*Visualizar no es lo mismo que escribir con palabras lo que se ha visualizado*”.

<sup>11</sup> Do original: “*qué manera nos permitimos incorporar a la reflexión crítica de una ciencia comprometida el valor cognitivo de la producción artística*”.

cheiros e sabores são parte de meu entendimento e reconhecimento como cientista. Se o artista e pesquisador de sentidos Ryan Bromley ressaltou como sabores e cheiros ativam rapidamente nossa memória (BROMLEY, 2017), encontrei no caminho contrário, partindo da memória, a ativação do olfato e do paladar.

Pensando ainda na comunicação através da linguagem verbal, encontrei nas sugestões sonoras, presentes ao lado direito do texto, a possibilidade de expandir esta produção para além do visual, continuando a proposta feita no início desta dissertação, presente nas palavras de Breton: através da audição, levamos o mundo ao nosso centro.

Se a dramaturga foi contemplada pela forma da escrita, a atriz é contemplada na linguagem não verbal. As imagens, sempre muito presentes na minha forma de criação artística, estão presentes ao longo de toda a dissertação. Imagens feitas por mim e por outras artistas que ganham a mesma importância das palavras, imagens que são citações, continuidades de textos, e não ilustrações do que foi escrito.

Diferentes texturas aparecerão nas páginas futuras. No contato com a dissertação materializada, o tato será estimulado quando, ao tocar a página em questão, perceberá uma outra textura que não a do papel. Estas texturas estão presentes também na dissertação digital, afinal, tateamos também com o olhar (LE BRETON, 2016).

E, finalmente, a pedagoga é contemplada pela propriocepção, pela movimentação e posição corporal que a pessoa que lê irá assumir enquanto estiver em contato com essas páginas. Os olhos podem ser o guia, mas o sentir envolve o corpo todo.

Apesar de me considerar uma pessoa mal-humorada, gosto muito do humor, mesmo que seu uso faça minha seriedade ser constantemente questionada (o que nunca vi acontecer com colegas homens com a mesma atitude). Porém, ao falar do processo constante de opressão e exploração sofrida por nossos corpos, sei que é possível sentirmos raiva.

Mas então olhei para o meu contexto, para minha história e para a história do feminismo no Brasil. No Brasil, a raiva vem sendo externada através da violência, da ignorância e do grito, comportamentos endossados pelas atitudes do atual presidente da República brasileira. Seu trato com a imprensa,

Sugestão sonora: música Besta é Tu, por Novos Baianos (GALVÃO, GOMES, PEREIRA, 1972).



diariamente, é feito de maneira raivosa, agressiva, rude<sup>12</sup>. Não, eu não iria seguir por esse caminho.

Ouvindo o podcast *Maria Vai Com as Outras*, um podcast sobre mulheres e mercado de trabalho, quando a jornalista brasileira Branca Vianna entrevistava a jornalista e escritora brasileira Rosiska Darcy de Oliveira, conheci mais sobre o surgimento do feminismo no Brasil. Rosiska, uma das mulheres que fez parte do nascimento do movimento feminista no Brasil, dizia como o começo do feminismo era debochado, irreverente, engraçado, e que a imagem das feministas mal-humoradas, definitivamente, não era condizente com as atitudes das feministas daquela época (MARIA..., 2018). Bem que Djamila Ribeiro alertou: quando se confronta o poder, a desestabilização “da norma hegemônica é vista como inapropriada ou agressiva” (RIBEIRO, 2017, p. 79).

Em uma sociedade machista e patriarcal, o humor é negado àquelas mulheres que confrontam o poder, a norma hegemônica, o esperado. Ao mesmo tempo que não negam nos colocarem em suas piadas, tornando-nos alvo de chacotas. Por isso, o humor estará presente nestas páginas, reforçando meu distanciamento de um comportamento agressivo, mas, principalmente, como uma retomada de uma possibilidade e uma essência que nos foi – e ainda é – negada!

Foi com muito humor (e amor) que cheguei até aqui. E assim continuarei. Continuaremos!

---

<sup>12</sup> Em uma de suas entrevistas, em agosto de 2019, ao ser criticado pela indicação de seu filho como embaixador do Brasil nos Estados Unidos da América, o presidente respondeu com as seguintes palavras: “Vamos parar com essa bobagem, a campanha acabou para a imprensa. Eu ganhei! A imprensa tem que entender que eu ganhei. Eu, Johnny Bravo, Jair Bolsonaro, ganhou, porra! GANHOU, PORRA! Vamos entender isso” (AZEVEDO, 2019).



# VISÃO

UM OLHAR



## 2.1 AJUSTANDO A LENTE

São Paulo, alguma sexta-feira de novembro de 2018, aproximadamente às 22h:

Figura 2 – Treinamento corporal



Fonte: Ryszard... (1975); Longano (2020).

Lembro-me de quando aprendi o significado de epifania na literatura e como as obras de Clarice Lispector eram usadas como exemplo de momentos de epifania. Epifania, o momento em que percebemos profundamente uma coisa, geralmente através de uma situação inesperada (MICHAELIS, 2020). Eu sempre gostei da ideia de epifania, pois ao mesmo tempo em que ela era poética, ela podia ser assustadora. Você pode se descobrir em outro lugar, pode se ver de outro jeito, e talvez isso não tenha mais volta. Seja por algumas horas, seja para sempre, sua forma de ver o mundo muda.

Somente dias antes do meu exame de qualificação do mestrado, conversando com minha orientadora, a professora Dra. Marília Velardi, quando ela gentilmente disse “olhe mais para epifania”, foi que tive uma epifania! Percebi que a epifania é o processo natural de uma pesquisa qualitativa, a quebra da linearidade temporal, o presente intervindo em como olho para meu passado, podendo gerar mudanças futuras.

Marcela Artusi (2018)<sup>13</sup>, uma das artistas que participou do **G.E.C.A.**, após uma prática corporal na qual a visão era protagonista, disse que usar óculos mudava seu jeito de perceber o mundo (informação verbal). Ao olhar pela lente de seus óculos, o mundo lhe era apresentado de maneira nítida. Mas ao olhar para o lado, fora da lente, sua visão embaçada mudava sua forma de perceber e se relacionar com o mundo.

Se, como apontou Donna Haraway, nossos olhos são “sistemas de percepção ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida” (HARAWAY, 2009, p. 22), depois de olhar anos para a mesma coisa, eu já tinha criado minhas verdades, certezas e julgamentos sobre corpo e as práticas pedagógicas teatrais.

Porém, a passividade de minha forma de olhar aquele meu mundo começou a causar-me incômodo, e decidi olhá-lo não apenas de outra forma, mas também com a ajuda de um importante instrumento: uma lupa feminista. A lupa, objeto presente no meu imaginário literário de investigação, torna-se uma boa metáfora para este processo acadêmico e artístico de investigação. Pois a lupa possibilita enxergarmos algo de maneira ampliada, percebendo detalhes invisíveis aos nossos olhos, sem tirar esse algo de seu contexto, sem separá-lo

---

<sup>13</sup> Informação fornecida por Artusi durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2018.

em partes. Além disso, não poderemos separar a lupa de quem a manuseia e do olho de quem investiga. A forma como aponto a lupa para o que investigo está totalmente relacionada com a minha história, com quem sou, com as possibilidades de meu corpo. Ao contrário das lentes dos óculos, a lente da lupa não me trouxe uma nova definição do que eu olhava, mas ampliou detalhes que eu não enxergava a “olho nu”.

Quando empunhei minha lupa, apontei para meu mundo e assumi outras possibilidades de olhar e me relacionar com ele, percebendo um teatro bem diferente do que gostaria que ele fosse. E, para falar desses detalhes, percebi que eu não apenas usava a lupa feminista, mas também me entendia e assumia como feminista e, principalmente, passei a ser vista como uma feminista.

Mas qual o problema disso? Para mim, nenhum. Mas, no mesmo encontro do **G.E.C.A.**, enquanto conversávamos sobre visão, Nayara Araújo (2018)<sup>14</sup>, uma das artistas participantes do grupo, viu algo que ninguém havia notado: quando falávamos de visão, falávamos sempre da outra (informação verbal). Medo da outra. Medo da relação que se criava com a outra. Medo do que a outra estava pensando.

Segundo Le Breton, o olhar é o poder de reduzir o mundo à nossa mercê, possuindo “uma força de impacto benéfica ou maléfica” (LE BRETON, 2016, p. 74). Se eu posso olhar outra pessoa ou algo e criar uma verdade maléfica, a outra pessoa também pode olhar para mim e criar essa mesma verdade. E, tratando-se de feminismo em 2020, o caminho é complexo<sup>15</sup>.

Além de diversas falas, ações e comentários em postagens machistas em redes sociais<sup>16</sup>, o atual presidente do Brasil escolheu como ministra das Mulheres, Família e Direitos Humanos uma pastora evangélica que define

---

<sup>14</sup> Informação fornecida por Araújo durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2018.

<sup>15</sup> Segundo pesquisa sobre feminismo e violência contra mulher no Brasil em 2019, “uma parcela de 38% das mulheres com 16 anos ou mais se considera feminista, e 56% rejeitam se associar ao feminismo, com os demais 6% sem opinião sobre o assunto”. “45% acreditam que o feminismo traz mais benefícios para as mulheres, e 41% atribuem mais prejuízos. Há ainda 3% de indiferentes ao tema e 11% que preferiram não opinar” (DATAFOLHA, 2019).

<sup>16</sup> Enquanto deputado, Jair Messias Bolsonaro, entre outras coisas, disse para a deputada federal Maria do Rosário, em 2014, que não a estuprava porque ela era feia demais. Por essa declaração, o então deputado, por decisão judicial, foi obrigado a se retratar e a pagar uma indenização de R\$ 10 mil por danos morais (SOARES; MAIA, 2019). Em 2019, foi realizada uma postagem na qual a “piada” era que a esposa de Bolsonaro era mais bonita que Brigitte Macron, esposa do atual presidente da França (G1, 2019). Bolsonaro respondeu ao autor da postagem com a mensagem “não humilha cara.kkkkk”.

ideologia de gênero como morte de identidade e diz se preocupar com o tempo que as mulheres passam fora de casa (BALLOUSSIER, 2019). *Machismo não é uma questão de gênero!*

Porém, não é apenas da parte das pessoas que governam que o feminismo e, por consequência, as feministas, estão sob ataque. Mal entendido, inclusive, no meio acadêmico, já presenciei confusões sobre feminismo em aulas, apresentação em eventos, correções de artigo e, claro, no teatro.

No já citado encontro do **G.E.C.A.**, Carolina Géa (2018)<sup>17</sup>, outra artista participante do grupo, disse que, durante a atividade prática, olhou para outra participante que chorava e teve certeza de que ela precisava de um abraço (informação verbal). O que a impressionou foi esta verdade que ela criou baseada apenas no que ela via, sem tentar descobrir mais nenhuma informação, consultar outra fonte ou perguntar diretamente para a participante o que ela precisava. Por isso, antes de falarmos sobre feminismo, vamos refletir sobre a construção patriarcal sobre o feminismo para criarmos as nossas verdades!

---

<sup>17</sup> Informação fornecida por Géa durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2018.

## 2.2 OLHANDO PELO MESMO ÂNGULO

*El feminismo nunca ha sido la contraposición al machismo, sino más bien una visión, una perspectiva, un lugar desde donde posicionarse y reconocer la dominación histórica sobre las mujeres y nuestros cuerpos...*<sup>18</sup> (DROGUETT, 2018, p. 28)

Cooptado pelo neoliberalismo, o termo feminismo vem sendo fartamente utilizado para representar a busca de igualdade entre mulheres e homens. Eu não apenas refuto esse entendimento, como já adianto que esse entendimento não é compatível com esta investigação. Também acho importante frisar que o pensamento feminista não é único, existem diversas propostas de feminismos, desde o feminismo neoliberalista (embasado nessa ideia de igualdade) até um feminismo radical (por exemplo, o que rejeita a possibilidade de mulheres heterossexuais serem feministas).

Para definir feminismo, utilizo as palavras da teórica norte-americana feminista bell hooks<sup>19</sup>, que estão no recente livro *o feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*<sup>20</sup>, no qual a autora apontou, corroborando com o que está na citação da antropóloga, acadêmica e ativista chilena Francisca Fernández Droguett, que o feminismo nunca foi uma contraposição ao machismo, ou uma luta contra os homens, mas sim um movimento para acabar com o “sexismo, a exploração sexista e a opressão” (hooks, 2019).

O feminismo, em primeiro lugar, não é apenas para as mulheres, mas para quaisquer pessoas que sofram as consequências desse sistema. Pedir a igualdade de mulheres com homens torna a luta individual e propicia a continuidade desse sistema sexista e opressor. O feminismo é uma proposta de mudança sistêmica!

Mas se o feminismo não é só para mulheres, por que utilizar essa palavra? Porque, como definiram com humor as teóricas bolivianas Julieta Paredes e Adriana Guzmán, “*la palabra feminismo, para bien o para mal, se entiende lucha*

---

<sup>18</sup> “O feminismo nunca foi a oposição ao machismo, mas uma visão, uma perspectiva, um lugar para posicionar e reconhecer a dominação histórica das mulheres e de nossos corpos...”, tradução nossa.

<sup>19</sup> A pedido da autora bell hooks, tanto seu nome quanto o título de seus livros são escritos com letras minúsculas, para que o enfoque seja o conteúdo de seus textos e não a sua pessoa.

<sup>20</sup> Recebi este livro em formato audiobook, enviado por uma ex-colega de trabalho, através de um grupo fechado do aplicativo WhatsApp. A proposta da gravação (amadora) e do grupo (fechado) é que a teoria feminista alcance cada vez mais pessoas.



*de las mujeres, movimiento de mujeres, mujeres que luchan por mujeres*<sup>21</sup> (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 12).

Não queremos excluir as pessoas de nossa luta, mas queremos evidenciar o problema do gênero. Como explicou a feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, negar a utilização da palavra feminismo para denominar esse movimento:

Seria uma forma de fingir que não foram as mulheres que, por séculos, foram excluídas. Seria uma forma de negar que o problema do gênero tem a mulher como alvo. Que o problema não é o fato de você ser um humano, mas especificamente uma fêmea humana. Por séculos, o mundo dividiu os seres em dois grupos e prosseguiu excluindo e oprimindo um desses grupos. É apenas justo que a solução para esse problema reconheça esse fato. (ADICHIE, 2014, p. 49)

Reconhecendo que o feminismo nasce das mulheres, encontro no feminismo comunitário, proposto por Julieta Paredes e Adriana Guzmán, um entendimento de feminismo que representa a proposta desta investigação. Nascido das mulheres feministas da Bolívia, o feminismo comunitário:

*Es un movimiento de teoría y pensamiento social [...] que convoca a todas las personas, a cambiar el mundo en el que vivimos, cambiarlo con prácticas sociales no jerárquicas que hacen circular la comunidad que deseamos en las organizaciones y movimientos sociales de liberación.*<sup>22</sup> (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 60)

Somente uma lógica binária calcada na antítese entenderia que uma prática feminista exclui homens de sua execução. Esta investigação tem sua origem em uma mulher e a opressão (sofrida e gerada) em meu corpo, mas ela não é apenas de e para mulheres. Ela é feita de e para pessoas expostas a diferentes experiências artísticas, pedagógicas e corporais e a diferentes opressões.

As referências feministas apresentadas nas aulas do mestrado que frequentei inicialmente foram europeias e norte-americanas. Houve, claro, um reconhecimento com o que eu lia, sempre houve muitas mulheres interessantes

---

<sup>21</sup> “a palavra feminismo, para o bem ou para o mal, se entende luta das mulheres, movimento de mulheres, mulheres que lutam por mulheres”, tradução nossa.

<sup>22</sup> “É um movimento de teoria e pensamento social [...] que convoca todas as pessoas, a mudarmos o mundo em que vivemos, mudá-lo com práticas sociais não hierárquicas que levem a comunidade que desejamos para organizações e movimentos sociais de libertação”, tradução nossa.

falando coisas interessantes por aí. Porém, em alguns momentos, essas teorias acabavam ficando mais distantes de mim, seja por diferenças sociais, culturais e/ou geográficas.

A intersecção não pode ser ignorada em uma investigação feminista. Sou mulher, sou branca, sou latina, sou urbana. Tenho uma formação artística iniciada na Academia pública e continuada em cursos livres gratuitos. Seria muito incoerente com a minha pesquisa ignorar que as características de minha história, meu corpo, ou seja, as minhas características, objetivas e subjetivas, influenciam a construção do meu pensamento, do meu discurso, o modo como lido com o mundo e o modo como o mundo lida comigo. E estas características irão influenciar a forma como eu olho para as autoras.

Foi entre o primeiro e o segundo semestre de 2018 que encontrei teóricas feministas latino-americanas que me inspiram, me instigam, formando a lupa que me auxiliou no processo de investigação. Não há uma recusa de minha parte em utilizar autoras feministas que não sejam latino-americanas ou autores. Assim como não tenho a ingenuidade de acreditar que em alguma teoria, em alguma pesquisa, em alguma autora, haverá uma completa identificação e todas as respostas para a investigação. Porém, há, sim, um diálogo entre as autoras que aparecem ao longo desta pesquisa, tentando não me restringir apenas a um punhado de linhas que, por um acaso, funcionariam perfeitamente para minha argumentação.

Olhando para quem sou e onde estou, minha afinidade com as autoras mulheres, latinas, com propostas feministas, descoloniais, artísticas, será mais forte. Como apontou a filósofa brasileira Djamila Ribeiro em seu livro *O Que é Lugar de Fala?*, os discursos “construídos a partir de outros referenciais e geografias” geram “outras possibilidades de existência para além da imposta pelo regime discursivo dominante” (RIBEIRO, 2017, p. 90). Não só a minha geografia é mais próxima das autoras latinas, mas as histórias de nosso passado colonizado também são.

Assim, ainda que as autoras latino-americanas tenham, em sua maioria, uma forte ligação com sua ancestralidade indígena – o que não acontece comigo, nascida de uma família que ignorou o lado não europeu da sua ancestralidade – vejo nas autoras latinas situações que se repetem em meu cotidiano e que estão presentes em suas teorias feministas: governos

Sugestão sonora: música O Que Se Cala, por Elza Soares (GERMANO, 2018).

opressores, um apagamento de seu passado não europeu, a pobreza de nossos países não desenvolvidos, um menosprezo pelos nossos saberes que não são alicerçados em teorias europeias, elitistas e patriarcais, e, claro, a colonização.

A colonização também sempre foi um incômodo muito grande em minha trajetória artística. Como será evidenciado no capítulo guiado pelo tato, o teatro que estudei é fortemente colonizado, tendo até hoje, em 2020, suas principais referências em homens brancos europeus. E só quem foi colonizado sabe como é ser colônia, como é viver querendo ser algo que você não é, querendo ser, estar e agir da maneira que se é, fica e age em outro lugar. Um sentimento de desvalorização que nos acompanha o tempo todo. Seja como artista, seja como cidadã, a sensação é a mesma, de que por muitos anos eu queria ser como os que me colonizaram, me oprimiram!

E essa mesma sensação me acompanhou em alguns momentos na Academia. Em algumas aulas que fiz e eventos que participei, existia o momento da bibliografia ou da pesquisa feminista. Ou dos autores latino-americanos. Ou, numa grande ousadia, das autoras latino-americanas e feministas! Ou seja, mesmo que de forma lenta o meio acadêmico esteja se abrindo para outros saberes, não podemos esquecer a forma como esta abertura se dá. Feminista é um adjetivo, apenas uma característica.

Foi com Julieta Paredes e Adriana Guzmán, através do livro *El Tejido de la Rebeldía: Qué es el Feminismo Comunitario?*<sup>23</sup>, que percebi como essa adjetivação do feminismo é recorrente, como se o feminismo em si não bastasse como teoria, mas fosse um complemento, sempre necessitasse de outra teoria ou paradigma (PAREDES; GUZMÁN, 2014). E ter acesso a essa teoria considerada coadjuvante não é fácil.

Segundo uma pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília, entre 2005 e 2014, houve um aumento de 3,5% na quantidade de autoras publicadas por grandes editoras (ZARIF, 2019). Apesar de não ter encontrado nenhuma pesquisa sobre os números atuais, trabalhadoras da área editorial afirmam que o número de mulheres publicadas está aumentando, graças a editoras feministas

---

<sup>23</sup> “O Tecido da Rebeldia: O Que é o Feminismo Comunitário?”, tradução nossa.

independentes e o aumento da procura dessas obras pelas leitoras<sup>24</sup> (ZARIF, 2019). Ainda assim, é muito complicado ter acesso a material sobre feminismo latino-americano traduzido para português. Enquanto não precisei ler nenhum texto da teórica feminista norte-americana Judith Butler em inglês, e não é difícil achar vídeos seus na internet que tenham legenda em português, não posso dizer o mesmo das autoras latinas. Todos os textos de autoras latinas com os quais tive contato e estavam em português eram de autoras brasileiras. Algumas pessoas podem dizer que isso é uma consequência, já que há um imaginário colonialista de que português e espanhol são línguas muito parecidas. Mas não são, como você pode ver nas citações deste capítulo que deixei, propositalmente, em espanhol.

Blogs feministas, como o Feminismo Radical, o Escritopias e o Biblioteca Feminista, foram grandes aliados desta investigação, disponibilizando livros inteiros digitalizados e colaborando para o fortalecimento de bibliografias latinas despatriarcais, descoloniais, feministas.

E foi no blog Feminismo Radical que encontrei a digitalização de baixa qualidade do livro que se tornou uma das referências mais importantes para a formação de minha lupa feminista, da anarcofeminista María Galindo, *No Si Puede Descolonizar Sin Despatriarcalizar: Teoria y Propuesta de la Despatriarcalización*<sup>25</sup> (2013).

---

<sup>24</sup> Segundo levantamento realizado analisando obras até 2014, as grandes editoras têm predominância de homens na autoria dos livros. Porém, na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2019, das 33 autoras que palestraram, 17 eram mulheres, e dos 30 livros mais vendidos, 18 eram de autoria de mulheres (ZARIF, 2019).

<sup>25</sup> “*Não Se Pode Descolonizar Sem Despatriarcalizar: Teoria e Proposta da Despatriarcalização”, tradução nossa.*

### 2.3 SE EU NUNCA VI, EXISTE?

Na primeira vez que vi o título do livro de Maria Galindo, fui prontamente atraída pela palavra *propuesta*<sup>26</sup>. Em meu entendimento binário, a palavra proposta, ao lado da palavra teoria, indicava ação, movimento. Eu, que me considerava uma pessoa mais da prática do que da teoria, ficava muito satisfeita ao encontrar esta semelhança em outras pessoas. Mas, além desse primeiro reconhecimento, outra coisa me chamou atenção no título: des-pa-tri-ar-ca-li-zar. Eu via a palavra, mas ela existia?

Fui então pelo caminho esperado para alguém que está realizando um mestrado:

Figura 3 – Pesquisando sobre despatriarcalizar



Fonte: acervo pessoal (2019).

Apesar de resultados mais expressivos em espanhol, os resultados em português se resumiam a poucos links, sendo os três primeiros referentes à mesma pesquisa acadêmica. Procurei especificamente no dicionário e, segundo o dicionário de língua portuguesa, não, esta palavra não existia. Talvez fosse por isso que eu sempre engasgava ao falar despa... depa... despatriarcalizar!

Se essa palavra parecia estranha a mim, ela não parecia nada familiar às pessoas com quem eu conversava. Tanto que, ao começar a utilizar a palavra em trabalhos e apresentações acadêmicas, era muito comum que as outras pessoas também se engasgassem ao tentar falar sobre despa... depa... despatriarcalização.

---

<sup>26</sup> Proposta, em português.

Talvez seja apenas uma coincidência. Talvez seja realmente uma palavra complicada para nosso aparelho fonador. Mas talvez seja uma dificuldade ligada ao estranhamento da palavra pelo distanciamento da despatriarcalização com o nosso cotidiano...

Realizei, então, uma busca acadêmica no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes (CAPES, 2020), e o resultado não se mostrou muito diferente do resultado anterior:

Figura 4 – Procura por Despatriarcalização

The screenshot shows the search results for 'despatriarcalização' on the CAPES website. The search bar contains the term 'despatriarcalização' and the search button is labeled 'Buscar'. Below the search bar, there is a panel with quantitative information and a list of results. The word 'despatriarcalização' is circled in red. The results list includes:

1. MARQUES, ANANDA WINTER. DOS CAMINHOS PARA A PARIDADE À PARIDADE COMO CAMINHO INCLUSÃO DEMOCRÁTICA, CHACHAWARMÍ E DESPATRIARCALIZAÇÃO DO ESTADO PLURINACIONAL BOLIVIANO' 07/03/2019 138 f. Mestrado em CIÊNCIA POLÍTICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRÁSILIA, Brasília Biblioteca Depositária: bce Detalhes
2. SANTOS, ALINE RENATA DOS. PATRIARCALIZAÇÃO E DESPATRIARCALIZAÇÃO NAS IMAGENS DE MULHERES NOS LIVROS DIDÁTICOS DA EDUCAÇÃO DO CAMPO DO BRASIL E DA COLÔMBIA' 15/03/2017 224 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, Recife Biblioteca Depositária: Biblioteca Central

Fonte: Capes (2020).

Figura 5 – Procura por Despatriarcalizar

The screenshot shows the search results for 'Despatriarcalizar' on the CAPES website. The search bar contains the term 'Despatriarcalizar' and the search button is labeled 'Buscar'. Below the search bar, there is a panel with quantitative information and a list of results. The word 'Despatriarcalizar' is circled in red. The results list includes:

1. FONSECA, LIVIA GIMENES DIAS DA. **Despatriarcalizar e decolonizar o estado brasileiro - um olhar pelas políticas públicas para mulheres indígenas'** 30/03/2016 209 f. Doutorado em DIREITO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRÁSILIA, Brasília Biblioteca Depositária: BIBLIOTECA CENTRAL - UnB Detalhes
2. NAVARRO, VERÔNICA DANIELA. **N'outras corpos Desconstruções e múltiplas possibilidades corporais na capoeira angolã do grupo Nzinga.'** 28/02/2018 undefined f. Mestrado em DANÇA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, Salvador Biblioteca Depositária: undefined

Fonte: Capes (2020).

As buscas por teses e dissertações brasileiras com as palavras despatriarcalização e despatriarcalizar apresentaram apenas oito resultados, sendo seis dissertações e uma tese (que apareceu tanto na busca por despatriarcalização quanto na busca por despatriarcalizar). Desses trabalhos, a palavra despatriarcalizar aparece em um título e a palavra despatriarcalização aparece também apenas uma vez no título.<sup>27</sup> Nas outras pesquisas, as palavras despatriarcalização ou despatriarcalizar aparecem como palavras-chave.

A pesquisa mais antiga é de 2009 e a mais recente é de 2018, e as pesquisas são das áreas de Literatura (2009), Direito (2016), Educação (2017 e 2018), Relações Internacionais (2017), Dança (2018) e Letras (2019).

Com esta busca, identifiquei que as palavras despatriarcalizar e despatriarcalização não são totalmente desconhecidas da produção acadêmica brasileira e também não estão localizadas em uma área de conhecimento específica. Outro fator que chamou minha atenção é que a autoria de todas as pesquisas é de mulheres (ou pelo menos de pessoas com nomes associados usualmente ao gênero feminino) e que as pesquisas são relativamente recentes.

Com exceção da dissertação de 2009, que apresenta a despatriarcalização como a quebra da estrutura do patriarcado acentuada na sociedade brasileira de 1977 por efeito da oficialização do divórcio (MUCURY, 2009) e não apresenta em sua bibliografia nenhuma autora latino-americana, nas outras seis pesquisas a despatriarcalização é ligada à pesquisa e pesquisadoras feministas e latino-americanas. Inclusive María Galindo.

Mulher, latino-americana, artista, sarcástica, com uma escrita criativa, que escreve sobre suas experiências, que sofreu preconceito por seu corpo não ser como o esperado. Isso foi o que eu lia de María Galindo, enquanto eu conhecia mais sobre a sua teoria e proposta de despatriarcalização.

A primeira autora a me apresentar a proposta de despatriarcalizar é nascida na Bolívia, militante anarcofeminista, psicóloga e locutora de rádio. Realiza ações performáticas, como a pichação da frase “*No se puede descolonizar, sin despatriarcalizar*” na fachada do Ministério da Saúde da Bolívia. É uma das fundadoras do *Mujeres Creando*, uma comunidade feminista e autônoma boliviana, definida por Julieta Paredes e Adriana Guzmán, também fundadoras do *Mujeres*

---

<sup>27</sup> As buscas foram realizadas, pela última vez, no dia 5 de abril de 2020.

*Creando*, como uma comunidade “*hija de las discusiones en los Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe y de la recuperación de las luchas de nuestras abuelas carnales, anarquistas y revolucionarias*”<sup>28</sup> (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 63).

Logo na introdução do livro, ou melhor, na “*Sin Introducción*”<sup>29</sup> (GALINDO, 2013, p. 15) do livro, Galindo coloca uma imagem de sua pichação, já apresentando para quem lê a complementação de seu discurso com imagens, já que as palavras não bastam para sua comunicação. Com uma advertência sarcástica sobre os males que a leitura de seu livro pode causar. *Mulheres e o humor!*

Continuando sua “*Sin Introducción*”, ela explica que a base de sustentação de seu livro são as histórias de centenas de mulheres, as lágrimas, os sorrisos, os desejos e anseios dessas mulheres que ela conheceu. E, finalmente, ela começa a responder a minha pergunta sobre a despatriarcalização, dizendo que a despatriarcalização é “*una propuesta teórica nacida desde el sur del mundo*”<sup>30</sup> (GALINDO, 2013, p. 21) e que é “*um concepto que nace de mi autoria, al interior del Movimiento Mujeres Creando em torno a las largas discusiones de cara a um processo constituyente frustrante*”<sup>31</sup> (GALINDO, 2013, p. 25).

Mesmo com muitas semelhanças e reconhecimento, ao dialogar com a despatriarcalização proposta por María Galindo, algumas questões foram surgindo no processo, criando momentos de encruzilhadas. Em um dos encontros do ECOAR, a pesquisadora Ma. Brenda Barbosa da Silva (2019)<sup>32</sup> apresentou-nos uma ideia diferente dos problemas que surgem durante uma investigação e apresentou uma outra ideia de encruzilhada (informação verbal). De sua fala, entendi que a encruzilhada não é um lugar ruim, mas é um lugar onde você pode seguir por vários caminhos. Utilizarei novamente a dramaturgia, explicitando a encruzilhada ética entre esta investigação e a proposta de María Galindo, tentando deixar claras as escolhas de caminhos que fiz.

---

<sup>28</sup> “filha das discussões nos Encontros Feministas Latino-americanos e Caribenhos e da recuperação das lutas de nossas avós carnales, anarquistas e revolucionárias”, tradução nossa.

<sup>29</sup> “Sem Introdução”, tradução nossa.

<sup>30</sup> “é uma proposta teórica nascida ao sul do mundo”, tradução nossa.

<sup>31</sup> “é um conceito que nasce de minha autoria, no interior do Movimento *Mujeres Creando* em torno das longas discussões em face de um processo constituinte frustrante”, tradução nossa.

<sup>32</sup> Informação fornecida por da Silva durante encontro do ECOAR, São Paulo, 2019.



## 2.4 OLHANDO PARA MIM: CONVERSA FICCIONAL COM MARÍA GALINDO

Esta conversa é totalmente ficcional entre eu, Anna, e María Galindo, baseada no livro *No Si Puede Descolonizar Sin Despatriarcalizar* (2013) e nos meus questionamentos éticos durante a investigação.

Esta conversa é inventada. Mas qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência, e sim uma consequência de ações, pensamentos e acontecimentos corriqueiros para mulheres que vivem em uma sociedade latino-americana patriarcal.

**Anna:** María, *muchas gracias* por...

**María (interrompendo):** O que é isso? Por que você está falando assim? Esta é uma conversa imaginária. Eu espero que pelo menos dentro de sua própria imaginação você tenha liberdade para falar na língua que seja mais confortável para você.

**Anna:** Sim, eu agradeço.

*Longa pausa. Anna está com seu caderno aberto, a caneta nas mãos, ansiosa, olhando para a cara de María, que está sentada na cadeira, com um cigarro na mão, olhando para o rosto de Anna.*

**María:** E então? Você não vai falar nada?

**Anna:** Se esta é uma conversa imaginária, você já sabe o que tenho pra dizer.

*María recosta em sua cadeira, pensativa, traga o cigarro.*

**María:** Você é insolente. Gosto disso. Então você teve contato com o meu livro?

**Anna:** Sim, ele fazia parte da bibliografia de uma disciplina...

**María:** De uma disciplina da pós-graduação?

**Anna:** Sim.

**María:** Qual o nome?

**Anna:** Da disciplina?

**María:** Não, da professora.

**Anna:** Ah, era um professor.

**María:** Um homem? Interessante. E como foi a disciplina?

**Anna:** Não sei, eu não fiz. O horário da aula era o mesmo horário do meu trabalho, então eu tive que escolher ir trabalhar.

**María:** Claro que era no mesmo horário... E por que você escolheu o meu livro? Imagino que tinham outros títulos.

**Anna:** Sim, tinham. Tinha Calibã e a Bruxa. Como achei a bibliografia atual...

**María:** Calibã e a Bruxa foi escrito em 2004!

**Anna:** O lançamento em português foi em 2017... Enfim, eu resolvi olhar o resto da bibliografia, vi o nome do seu livro e achei interessante a palavra...

**María:** Despatriarcalizar?

**Anna:** Sim. Eu nunca tinha ouvido. Procurei em dicionários em português e não achei definição, quando digitava no Word aparecia uma linha vermelha embaixo, como quando a gente digita uma palavra errada, sabe?

**María:** Em um mundo patriarcal, despatriarcalizar realmente parece errado.

**Anna:** Sim, assim como seu modo de escrever, bem diferente de muitos textos que eu vinha lendo ultimamente. Era opinativo, não tinham aspas de referências em quase todos os parágrafos, sua escrita era mais... como é que sempre me chamam? Assertiva...

**María:** Anna, por favor, nos poupe. Fale de maneira direta comigo ou vá conversar com suas colegas acadêmicas.

**Anna:** Você... chega com o pé no peito. Sua experiência, suas palavras, sua proposta e fod... pode falar palavrão aqui?

**María:** Aqui na sua cabeça?

**Anna:** Não, na minha cabeça eu falo o tempo todo. Eu quero saber se pode aqui, neste escrito.

**María:** E por que não poderia?

**Anna:** Não sei se existe uma regra acadêmica pra isso, se um palavrão deve ser colocado em itálico...

**María (incomodada):** Anna, vamos poupar sua imaginação e a pessoa que está lendo. O que você quer? Uma autorização minha para usar o termo despatriarcalizar? Porque você deve saber que a despatriarcalização não é um projeto teoricamente sofisticado e incompreensível para ser gozada pela pequena elite acadêmica!

**Anna:** Não, eu sei. Mas e se a sua visão da Academia estiver errada?

**María:** Ela está?

**Anna:** Bem, ela pode não estar totalmente correta. Você mesma escreveu que a despatriarcalização é uma confluência que permite dessacralizar e desmistificar lugares sagrados. Por que esse lugar não poderia ser também a Academia?

**María:** Pode ser, claro. Mas não se despatriarcaliza nada sozinha. Ainda que eu te autorize e você se autorize a despatriarcalizar, mais alguém estará com você, além das personagens de ficção de sua cabeça?

**Anna:** Sabe, quando eu pensei em voltar pra Academia, muitas vezes eu achei que estivesse sozinha e maluca. Muitos homens minimizaram minhas ideias e desacreditaram minha proposta de pesquisa. O teatro já fazia isso que eu propunha, eles diziam. Ou então que o corpo já era pensado dessa forma no teatro. E, claro, o que eu falava de patriarcal no teatro se várias mulheres davam aula, dirigiam?

**María:** Você então quer dizer que a Arte é patriarcal? Que surpresa!

*Ambas dão risada. Mas não é um riso alegre.*

**Anna:** Mas toda vez que eu conversava com mulheres, elas sempre diziam que fazia sentido o que eu falava.

**María:** Interessante esta diferença entre as falas de homens e mulheres, não?

**Anna:** Pois é. E eu sou casada com um homem que também é do teatro e que também dizia que o que eu falava fazia sentido, pois percebemos que as coisas que aconteciam comigo não aconteciam com ele. As exigências, sabe? As críticas, as cobranças, os papéis, tudo era melhor ou mais fácil pra ele.

*María se mexe na cadeira, incomodada com o desabafo.*

**Anna:** Me falaram muitas vezes como eu fazia algo errado, estava errada, tinha o corpo errado... Diziam que faziam aquilo pro meu bem, mas não sei. Parecia que meu corpo nunca era o ideal pro que essas pessoas queriam. Sabe como é ser julgada por sua aparência e pela expectativa que as pessoas colocam em cima de você?

Figura 6 – María Galindo



Fonte: Moraes; Patrício; Roque (2016).

*María dá uma risada alta.*

**Anna:** Eu achei que estivesse sozinha, mas conforme comecei a perceber apoios de poucas pessoas do teatro, conhecer outras pessoas, conversar em outros lugares, eu percebi que eu não estava louca. Nem sozinha!

**María:** E o que você fez?

**Anna:** Me juntei com as pessoas que queriam falar comigo, que queriam me ouvir. Fui encontrando pequenos coletivos, dentro e fora da Academia, com os quais eu podia conversar.

**María:** Mas precisa de coragem para despatriarcalizar, você entende isso? É necessário se desprender de estruturas patriarcais, desapegar-se, romper.

**Anna:** Desprender de teorias que são tidas como regras absolutas? Desapegar-se da minha origem acadêmica? Romper com meus pares que viram a cara, achando que ao propor algo diferente estou cometendo um sacrilégio com os homens que impuseram as regras antes de nós? Sim, eu provo diariamente isso que você chama de coragem.

**María:** Eu não entendo, se sua atitude é despatriarcal, por que ainda estamos tendo essa conversa?

**Anna:** Porque uma coisa me incomodou... Por que nominar?

**María:** Como assim?

**Anna:** Por que transformar toda essa teoria, essa proposta, por que reduzir tudo isso ao nível da linguagem? É uma necessidade de controle do discurso? A palavra não acaba criando novas regras, estabelecendo novas formas de agir e pensar a serem seguidas? Essa não é a linguagem do opressor?

**María:** E podemos nos comunicar sem usar essa linguagem?

**Anna:** Não, mas não precisamos usar somente essa linguagem...

**María:** Exatamente. Por isso que despatriarcalizar não está em nenhum dicionário. Se precisávamos de uma palavra para nosso novo lugar de luta, que inventássemos uma palavra nova, saída de nossas entranhas. Uma palavra que indica que nossa luta parte do reconhecimento da nossa antiga e arraigada adesão ao patriarcado. Despatriarcalizar foi uma forma de comunicar nossa luta, nossa história, nossas práticas. O que me interessa é lutarmos contra o patriarcado e inspirarmos outras mulheres a fazer o mesmo. E que você chame sua luta como achar melhor!

**Anna:** Não te incomoda o entendimento de patriarcado em alguns textos e contextos? Como se ele fosse um detalhe, uma coisa de menor importância ou até algo genérico demais...

**María:** Genérico? Um sistema de opressão é genérico?

**Anna:** E é um sistema muito bem construído, né? Senão eu não teria sido tantas vezes desacreditada por homens e mulheres no Teatro, na Academia...

**María:** Você então quer dizer que, além da Arte, a Academia também é patriarcal? Que surpresa!

*Novamente, ambas dão risada. Novamente, não é um riso alegre.*

**María:** Você não acha que facilitaria muito mais a sua vida se você adaptasse seu discurso e usasse as teorias dominantes nos círculos acadêmicos e artísticos?

**Anna:** Acho. Mas pra cada círculo dominante, eu estou conseguindo achar pequenos grupos, pequenos coletivos, pequenos pontos de resistência... ou de anarquia? Quando eu fui prestar o mestrado, entrei pra um grupo de estudos, ECOAR, que me acolheu e apoiou minhas ideias desde o começo. No processo, eu montei um grupo, o **G.E.C.A.**, onde fomos nos questionando e pensando alternativas pras opressões que vivíamos. Enquanto algumas pessoas riem

desta investigação, recebo mensagens e convites pra falar sobre corpo, arte e feminismo com crianças e adolescentes. Enquanto alguns homens e mulheres olham pras minhas apresentações em eventos acadêmicos com um olhar de piedade, sempre formo novas parcerias com mulheres pesquisadoras e pedagogas, que pedem que eu detalhe mais o processo pedagógico da investigação... Escolher esse caminho é mais difícil? Pois bem, eu sou mulher, não será uma novidade.

*María sorri, dá a última tragada no resto de cigarro que ainda tem entre os dedos e o apaga no cinzeiro que está ao seu lado.*

**María:** Você sabe que poderia ter escrito tudo o que conversamos aqui de uma maneira bem mais breve, não é?

**Anna:** É, mas se eu vou usar também a linguagem do opressor pra falar com as pessoas, que não seja do jeito dele.

**María:** Anna, boa sorte!

**Anna:** Pro mestrado?

**María:** Não, boa sorte para nós, mulheres!

*Anna e María sorriem com o canto da boca.*

## 2.5 ABRINDO OS OLHOS

O que fui compreendendo no meu diálogo com María Galindo é que a busca não deveria ser por entender o significado da palavra despatriarcalizar. Afinal, esse processo não é complicado: o prefixo *des* indica negação. Logo, podemos deduzir que é a negação do patriarcal. A importância de María Galindo neste processo não veio através da criação da palavra despatriarcalização, mas sim da reflexão que fiz a partir dela: o que estamos entendendo por patriarcado?

María Galindo vem apresentando o patriarcado como um sistema de opressões, a “*construcción de todas las jerarquías sociales, superpuestas unas sobre otras y fundadas en privilegios masculinos*”<sup>33</sup> (GALINDO, 2013, p. 91). Ou seja, o patriarcado é uma base na qual se sustentam todas as opressões e expressado nas relações econômicas, culturais, religiosas, militares, simbólicas, cotidianas e históricas (GALINDO, 2013).

A antropóloga mexicana Marcela Legarde y de los Ríos, que também utilizou o termo despatriarcalização em suas pesquisas – apesar do otimismo de suas propostas políticas e educacionais divergirem bastante da proposta anárquica de María Galindo – afirmou que o poder patriarcal, apesar de acontecer com as mulheres, não se limita a oprimir apenas as mulheres, mas se expande em qualquer relação opressiva, em qualquer relação de desigualdade entre quaisquer sujeitos sociais (RÍOS, 2005).

Ou seja, tanto na visão de María Galindo quanto na de Marcela Legarde y de los Ríos, o patriarcado é a base das outras opressões, já que a hierarquia foi criada pelos valores das pessoas que se encontravam na situação de opressoras. Qualquer corpo – e não apenas o da mulher – que fuja desses padrões patriarcais torna-se, então, desigual e passível de opressão.

Assim, o patriarcado não é entendido como uma característica de uma sociedade, mas, sim, o eixo da nossa organização econômica, cultural e política. Ainda no caso dos países latinos, colonizados, como a Bolívia, país de origem de María Galindo, o patriarcado não foi trazido apenas pelos colonizadores, mas já era a base dos valores dos povos colonizados. O patriarcado nos países latinos já estava presente antes de sermos colônias (GALINDO, 2013).

---

<sup>33</sup> “construção de todas as hierarquias sociais, sobrepostas umas sobre as outras e fundadas em privilégios masculinos”, tradução nossa.

Por isso, o título do livro de María Galindo afirma que não se pode descolonizar sem despatriarcalizar. Se o professor e sociólogo português Boaventura de Sousa Santos aponta a forte herança do colonialismo nas estruturas de poder e saber do Sul (SANTOS, 2016), María Galindo aponta o patriarcado como forma de opressão anterior à chegada dos colonizadores. E não se pode mudar um sistema sem mudar o seu eixo, sua estrutura mais profunda e antiga. É “*imposible dismantelar una, sin dismantelar el eje principal*”<sup>34</sup> (GALINDO, 2013, p. 91).

Esse entendimento do patriarcado foi reforçado por Julieta Paredes e Adriana Guzmán, que definem o patriarcado como a primeira estrutura de dominação e subordinação da história, sendo o sistema “*más poderoso y duradero de desigualdad, jerarquías, privilegios y muerte*”<sup>35</sup> (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 77).

Se as autoras latinas apontaram o patriarcal como a base na qual foi construído o colonial, a autora italiana Silvia Federici, no seu livro *Calibã e a Bruxa*, indicou que, se o patriarcal não pode ser apontado como único fator da mudança europeia do feudalismo para o capitalismo, ele, com certeza, foi um dos elementos fundamentais desta mudança (FEDERECI, 2017).

Segundo Silvia Federici, a “campanha de terror” esteve presente como modo de agir tanto na colonização quanto na chegada do capitalismo. Os corpos (dos índios na colonização e das mulheres no capitalismo) que deveriam ser expropriados eram tratados com hostilidade, distanciamento ou, se resistissem, eram exterminados (FEDERECI, 2017). A extrema violência, um valor patriarcal, também foi um dos pilares da transição para o capitalismo.

O patriarcado esteve presente no surgimento do capitalismo e do colonialismo. Por isso que, como definiu Francisca Fernández Drogue, o patriarcado é o “sistema mundo” e, portanto, capitalista e colonial (DROGUETT, 2018, p. 28). O que chamamos e entendemos como patriarcal está relacionado com quem sou e em qual lugar desse mundo eu estou.

Eu, sendo uma artista e pedagoga feminista brasileira de 2020, não deixo de olhar para o colonial e o capitalista durante esta investigação, mas assumo o

---

<sup>34</sup> “impossível dismantelar um, sem dismantelar o eixo principal”, tradução nossa.

<sup>35</sup> “mais poderoso e duradouro de desigualdade, hierarquias, privilégios e morte”, tradução nossa.



patriarcado como o eixo central das opressões. A despatriarcalização é a proposta de María Galindo para acabar com o patriarcado ao redor dela, da sociedade dela.

Ao realizar uma investigação feminista sobre/na/da/com arte, pedagogia e corpo, inspiro-me na proposta de despatriarcalização de Galindo, mas é fundamental olhar para o meu corpo, meu contexto e identificar como o patriarcado se dá nele, olhar para minha receita, ver o que ela pede, para então propor ações, reflexões e pensamentos que questionem, combatam, destruam o eixo central de opressão do meu mundo.

Mas espere. Afirmar que o patriarcado é o eixo das opressões no sistema mundo, dessa maneira ampla, pode ser até fácil de aceitar e concordar. Mas será possível perceber e aceitar tão facilmente esse eixo patriarcal no Teatro? O que eu quero dizer com isso? Que o Teatro é patriarcal?

É, sim, ~~senhor!~~ SENHORA!

## 2.6 OLHANDO PARA TRÁS

Era assim que vivíamos então? Mas vivíamos como de costume. Todo mundo vive, a maior parte do tempo. Qualquer coisa que esteja acontecendo é de costume. Mesmo isto é de costume, agora. Vivíamos, como de costume, por ignorar. Ignorar não é a mesma coisa que ignorância, você tem de se esforçar para fazê-lo. (ATWOOD, 2006, p. 868)

Após apontar minha lupa feminista para o Teatro, eu não conseguia mais vê-lo como eu gostaria que ele fosse, não conseguia mais esquecer os aspectos ampliados pela lente da lupa. Em *O Conto da Aia*, ficção distópica cada vez mais próxima da nossa realidade, escrita por Margaret Atwood, lemos que para ignorar algo, precisamos nos esforçar (ATWOOD, 2006). E eu não estava mais disposta a isso.

Um dos momentos de epifania importantes neste processo teve início ao final de aulas de expressão corporal que leciono em um curso técnico profissionalizante de teatro, quando mostro vídeos relacionados com a proposta da aula e com diferentes propostas corporais artísticas. Uma noite, mostrei o vídeo intitulado *Ryszard Cieslak on the Plastique pt. 3 (1975)*. O vídeo mostra o ator polonês Ryszard Cieslak e duas estudantes dinamarquesas, um homem e uma mulher, fazendo um **treinamento** corporal, **treinamento** este orientado e desenvolvido por Jerzy Grotowski, encenador teatral polonês.

Grotowski é apresentado como “um dos grandes mestres heréticos e reformadores do teatro do século XX” no importante livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969* (GROTOWSKI; BARBA; FLASZEN, 2007). Nesse mesmo livro, Danilo Santos de Miranda, importante figura na cultura paulista pela sua direção do Serviço Social do Comércio (Sesc) em São Paulo, apresenta Cieslak como “o principal ator e, durante anos, o mais próximo colaborador de Grotowski” (GROTOWSKI; BARBA; FLASZEN, 2007, p. 09).

Há alguns anos mostro esse vídeo, pois além de Cieslak desenvolver, na minha opinião, uma linda criação corporal, utilizo o vídeo para exemplificar a precisão e limpeza de seus gestos, apontando o desenvolvimento fluido e contínuo de seus movimentos, ou seja, em termos usuais do teatro, o **domínio** corporal deste ator. Aproveito também para abordar as propostas de Grotowski para o **treinamento** corporal do **ator** (a proposta de Grotowski é no masculino). Então, em uma aula em novembro de 2018, comecei a mostrar o vídeo, até que:

Figura 7 – Cena do vídeo Ryszard Cieslak on the Plastique pt. 3



Fonte: Ryszard... (1975); Longano (2020).

E foi aproximadamente às 22h da noite de uma sexta-feira que tive uma epifania: se o patriarcado é a forma de submissão e opressão mais antiga de nossa sociedade, por que não seria assim no Teatro também?

Olhe novamente a imagem anterior. O que vemos nela? Um ator e duas estudantes? Sim. Dois homens e uma mulher? Sim. Artistas realizando uma prática corporal? Sim. Dois homens trajando uma vestimenta do tamanho de uma sunga e uma mulher com seu tronco e pernas totalmente cobertos? Sim! A discrepância entre a visibilidade daqueles corpos é tanta que me dei a ousadia de pensar o que poderia existir embaixo de toda aquela roupa cobrindo o corpo daquela mulher.

Figura 8 – Como são as mulheres por baixo de suas roupas



Fonte: Ryszard... (1975); Longano (2020).

Enquanto as artistas feministas ativistas do Guerrilla Girls perguntam:

Figura 9 – Uma Mulher precisa estar nua para entrar no Museu de Arte de São Paulo?



Fonte: Guerrilla Girls (2017).

Eu pergunto: quantas roupas as mulheres precisam vestir para serem levadas a sério no Teatro?

Claro que, antes da epifania, eu já havia notado que o teatro era patriarcal e colonial. Nós, a Arte e as artistas, estamos inseridas nessa mesma sociedade que criticamos, e, o que talvez não queiramos admitir, características tão

enraizadas em nossa cultura muito provavelmente estarão em nossos corpos e nossas atitudes.

Desta forma, eu já havia percebido e vivido e replicado valores patriarcais e coloniais e capitalistas nas práticas corporais que realizava e aplicava e nas cenas em que atuava. Afinal, mesmo antes da minha epifania, eu estava consciente de que, ao final daquela aula, eu estava mostrando um vídeo de um encenador europeu, sobre um ator homem europeu, focada em uma prática corporal europeia da década de 1970, em uma aula com duração específica de três horas e meia, em um curso técnico de teatro que tem, como base, a teoria criada por outro homem europeu nascido no século XIX.

Figura 10 – Visualizando referências teatrais constantes em minha formação



Fonte: acervo pessoal (2020). *Use a lupa para encontrar as mulheres!*

Nomes como Constantin Stanislavski (russo), Vsevolod Meierhold (russo), Antonin Artaud (francês), Jerzy Grotowski (polonês), Peter Brook (inglês) e Eugenio Barba (italiano) são exemplos de encenadores e pesquisadores teatrais que embasam os pensamentos e práticas teatrais de muitas escolas e grupos de teatro brasileiras.

Olhando especificamente para as práticas para corpo da artista da cena, além dos nomes já citados, temos outros cânones, como Yoshi Oida (japonês), Rudolf Laban (húngaro), Pina Bausch (alemã) e o brasileiro Klauss Vianna. Ainda

no trabalho corporal da artista, temos autoras brasileiras recorrentes das bibliografias teatrais, como Sônia Machado Azevedo, Renato Ferracini e Matteo Bonfitto, com suas pesquisas geralmente embasadas nos cânones que acabei de citar: Constantin Stanislavski (russo), Jerzy Grotowski (polonês), Eugenio Barba (italiano)...

Nos cursos de teatro que frequentei, como aluna e professora, todos na cidade de São Paulo, essa sempre foi a base bibliográfica e prática do pensamento sobre as práticas corporais para o teatro, formada majoritariamente por **homens, europeus** e com quase nenhuma artista que exercia/exerce a função de atriz ou ator.

Após eu apresentar esta questão em um evento acadêmico sobre pesquisas em teatro que participei em 2019, uma ouvinte, formada pela mesma Universidade que eu, disse que sua formação em Teatro não havia sido patriarcal, pois ela teve muitas mulheres como professoras. Por isso que, relembro, o patriarcado não é exclusivo de um gênero. No meu caso, por exemplo, as professoras que mais marcaram minha trajetória são, em sua esmagadora maioria, mulheres. O que não quer dizer que não tinham atitudes patriarcais, não replicavam conceitos patriarcais e que suas referências-base não eram todas patriarcais! *Um discurso não deixa de ser patriarcal se for proferido por uma mulher!*

Se pensarmos que o corpo que faz teatro não é apenas o da atriz, mas são todos os corpos envolvidos na dramaturgia, na direção, na cenografia, figurino, produção e todas as funções que envolvem o fazer teatral, as referências continuam sendo os homens. Como exemplo, cito os autores William Shakespeare (inglês), Anton Tchekhov (russo), Henrik Ibsen (norueguês), o cenógrafo Adolphe Appia (suíço), o cenógrafo e diretor Edward Gordon Craig (inglês). Se pensarmos em brasileiros, os homens continuam reinando: os autores Plínio Marcos, Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna, Dias Gomes e Naum Alves, o cenógrafo e figurinista JC Serroni, o teórico Sábato Magaldi...

Sei que, falando de pedagogia ou de cena, sempre teremos muitas referências masculinas, afinal o Teatro surgiu em um mundo patriarcal. E ainda que todas as montagens teatrais brasileiras sejam realizadas apenas por mulheres, isso não quer dizer que o patriarcado sairá de cima do palco. Porém, uma das dificuldades de falarmos de algo que acontece de forma velada e complexa, é que algumas vezes a ausência de números pode ser usada em uma

tentativa de fragilizar nosso discurso. Vamos olhar então para o patriarcado no Teatro de uma maneira bem distanciada: vamos olhar para números coletados por um homem!

Em 2016, em um artigo realizado para o extinto site Megafone, da Cooperativa Paulista de Teatro, Carlos Canhameiro, diretor, ator, dramaturgo e pesquisador teatral de São Paulo, fez uma análise de gênero e racial sobre o Prêmio Shell de Teatro de São Paulo, um dos prêmios mais importantes da cena teatral brasileira. Os dados referem-se às pessoas que ganharam o prêmio entre 2000 e 2015, e coloquei-os em uma tabela para que seja mais fácil a visualização:

Tabela 2 – Prêmios Shell recebidos, separado por gênero e raça

<b>CATEGORIA</b>	<b>TOTAL DE PRÊMIOS</b>	<b>HOMENS</b>	<b>MULHERES</b>	<b>HOMENS NEGROS</b>	<b>MULHERES NEGRAS</b>
<b>Direção</b>	16	12	3	0	1
<b>Dramaturgia</b>	17	15	1	0	1
<b>Ator</b>	16	15	0	1	0
<b>Atriz</b>	16	0	15	0	1
<b>Cenografia</b>	16	13	3	0	0
<b>Figurino</b>	18	10	8	0	0
<b>Iluminação</b>	16	15	1	0	0
<b>Música</b>	23	18	4	1	0
<b>Categoria Especial</b>	8	5	2	0	1
<b>Homenagem</b>	15	9	5	0	1
<b>TOTAL</b>	161	112	42	2	5

Fonte: acervo pessoal (2020).

Canhameiro ainda diz que os júris do prêmio nesse período eram formados, na maioria dos anos, por três homens e duas mulheres – homens e mulheres brancas, majoritariamente (informação pessoal)<sup>36</sup>.

Os números apontados por Canhameiro evidenciam uma discrepância de gênero bem grande e uma discrepância racial desesperadora. Claro, os números mostram apenas pessoas premiadas, e prêmios em arte envolvem muitos aspectos subjetivos de análise. Porém, eu não consigo mais olhar para esta subjetividade sem desconfiar de alguns aspectos.

Não vou colocar, nesta desconfiança, a categoria ator, por motivos óbvios – ainda que fosse pertinente falar sobre a necessidade de uma separação de gênero para esta função. Exceto pela premiação como atriz, na qual todas as premiadas são mulheres (apenas uma negra!), em mais nenhuma função teatral as mulheres são a maioria das premiadas. Nas categorias figurino e especial, a quantidade de mulheres premiadas consegue se aproximar um pouco mais de um equilíbrio com a quantidade de homens (ao contrário da questão racial).

A categoria especial corresponde a um reconhecimento a uma personalidade da área teatral. Interessante ver que o reconhecimento desta categoria, uma das mais equilibradas na questão do gênero, não corresponde ao reconhecimento que os números indicam nas outras funções.

Talvez seja apenas uma coincidência, talvez realmente existam mais homens atuando nas outras funções do que mulheres – ainda que fosse pertinente falar sobre quais fatores sócio-econômico-culturais possibilitam mais homens do que mulheres trabalharem em uma área. Mas será também uma coincidência que justamente a categoria figurino tenha números mais expressivos de mulheres, se pensarmos que existe uma construção de feminilidade do século XIX, como aponta Angela Davis no livro *Mulheres, Raça e Classe*, quando ser mulher (branca) passou a ser sinônimo de dona de casa, de ser a responsável pelos serviços domésticos, como o caso de costurar, passar e lavar roupas, aproximando até hoje as mulheres de funções ligadas à vestimenta (DAVIS, 2016)?

---

<sup>36</sup> CANHAMEIRO, Carlos. **Gênero e raça no Shell**. Texto recebido por e-mail em agosto de 2016.



Além disso, mesmo que os números indicassem igualdade entre homens e mulheres premiadas, ainda poderiam existir diferentes opressões patriarcais que somente as pessoas, e não os números, podem contar.

Nesta investigação, o foco é a parte pedagógica do teatro, o que acontece antes do espetáculo. Mas, assim como as práticas pedagógicas irão resultar no espetáculo, a dinâmica dos espetáculos influencia diretamente as necessidades pedagógicas, e não é possível falar de uma coisa ignorando a outra. Se pensarmos que um prêmio traz reconhecimento à artista, o reconhecimento traz outras oportunidades de trabalho, o trabalho paga suas contas, é fácil entender uma artista que busque, nas salas de ensaio e de aula, práticas que a digam como fazer o que esperam dela em cena!

Remetendo novamente ao texto de Margaret Atwood, no teatro, então, nós vivemos como de costume. Mas, em 2020, vivemos esse costume por ignorância ou por ignorar?

Não percebemos ou acabamos ignorando que nosso corpo parece nunca ser o certo para a cena? Que as personagens femininas são, em sua maioria, fracas e inexpressivas? Os gritos durante o ensaio de quem ocupa maior posição hierárquica no processo? A gente se acostuma a não ajudar a carregar o cenário porque ele é muito pesado, a gente se acostuma com figurinos marcando nossa cintura e ressaltando nossos peitos, a gente precisa viver, a gente quer trabalhar e a gente se acostuma... ou ignora.

Eu sei que, quando falo de teatro, falar sobre o patriarcal nessa estrutura pode parecer duplamente ofensivo, já que eu não apenas coloco a Arte no mesmo lugar problemático de nossa sociedade, como ainda digo que atitudes opressoras existem nesta que é uma atividade sabidamente censurada, com suas artistas estigmatizadas. Como disse recentemente a atriz Fernanda Montenegro, no atual momento da condução do país por uma visão religiosa, a “arte é demoníaca, e nós, artistas, somos o instrumento do demônio” (BRASIL, 2019).

Porém, digo novamente, mesmo que não queiramos (e que a sociedade não queira), somos parte dessa mesma sociedade, desse mesmo ambiente. Padrões sociais, culturais e religiosos entrarão em nossas salas de aula, de ensaio e de espetáculo e seremos sempre pegos de surpresa quando os

extremismos aflorarem<sup>37</sup>. Por isso, é importante ressaltar que o teatro é patriarcal e que o patriarcado é estruturado de diferentes formas, de acordo com o contexto em que está inserido.

A estudante dinamarquesa no vídeo pode fazer os mesmos exercícios que o estudante e o ator. Pelo que os vídeos e a literatura nos contam, não havia uma distinção de exercícios passados para homens e mulheres nas práticas coordenadas por Grotowski. As mulheres estavam em igualdade com os homens. Mas, novamente, olhe para aquelas roupas. Então, repito a frase, mas agora perguntando: as mulheres estavam em igualdade com os homens?

A questão aqui não é fazer uma dissertação contra a calça *legging* e a camiseta utilizadas pela estudante. Mas o que chamo a atenção é para o que isso representa quando olhamos culturalmente, socialmente, artisticamente e pedagogicamente para essa imagem. A roupa não é a vilã, o problema é o que ela representa.

Quando apontei minha lupa feminista para o vídeo, vi nas roupas da estudante uma representação do patriarcado que está presente na Arte e que até aquele momento tinha passado despercebida pelos meus olhos. Um patriarcado negado por artistas (*em sua maioria, homens*) que afirmam para mim que na Arte todas as pessoas vivem uma situação de igualdade. Eu, mulher, não posso dar aula? Eu, mulher, não posso escrever? Eu, mulher, não posso até fazer um espetáculo para falar sobre todas essas coisas de mulher que eu penso? Posso! Inclusive, por três anos consecutivos, tive três dramaturgias feministas premiadas em editais estaduais e federais não exclusivos para autoras.

Olhando para os prêmios isoladamente, realmente parece que o feminismo, pelo menos na literatura, já conquistou o seu espaço. Olhando para o vídeo isoladamente, ainda que sendo minoria, a estudante podia fazer os mesmos exercícios. Mas estas são apenas pequenas permissões que encontramos, que podem encobrir o eixo patriarcal. Ainda que um desses textos

---

<sup>37</sup> Ex-secretário da Cultura, o diretor de teatro Roberto Alvim tornou-se notório por seu alinhamento político e ideológico com o atual presidente Jair Messias Bolsonaro. Alvim, após atacar em textos e discursos o teatro brasileiro, as artistas nacionais e propor a criação de um novo teatro brasileiro, alinhado com os valores cristãos (e europeu e patriarcais!), foi selecionado pelo presidente como secretário da Cultura, cargo mais importante na área cultural em nosso país (CALEIRO, 2019). Em 2020, após um pronunciamento no qual parafraseou o discurso de Joseph Goebbels, ministro da Propaganda da Alemanha nazista, reproduzindo não apenas as palavras do ministro, como o cenário e suas atitudes, Alvim foi exonerado do cargo (FERNANDES; FIORATTI, 2020).

premiados tenha virado livro, a mesma recepção calorosa não aconteceu ao submeter o texto premiado a editais para montar o espetáculo. Ainda que a estudante esteja na sala de aula, ao seu corpo não é permitida a mesma exposição.

Ou, como abordado há poucas páginas, quando vemos na literatura o número de autoras e obras feministas aumentarem, não podemos ignorar que isto se dá por um grande esforço e força de mulheres editoras independentes, e que esses números ainda não representam uma igualdade! Somos premiadas e começamos até a ocupar os mesmos espaços, mas nunca de maneira igual, pois ainda estamos vestindo nossa calça *legging* e nossa camiseta, ainda somos oprimidas por um patriarcado de formas mais sutis e arraigadas do que podemos imaginar!

Mas tenho encontrado pessoas que estão travando uma luta por mudanças no teatro. Não apenas nos projetos que realizo em minha companhia de teatro, como em projetos de amigas, vejo o surgimento de uma mudança feminista no teatro em São Paulo. Em cima dos palcos, de acordo com o recente livro *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*, de Heloísa Buarque de Hollanda, o feminismo estaria iniciando uma mudança no ambiente, mas ainda seria mais “um prenúncio do que uma situação histórica concreta” (HOLLANDA, 2018, p. 156).

E antes de subirmos no palco? Na tese de doutorado de Stela Regina Fischer, sobre os discursos feministas na cena latino-americana, Fischer trouxe uma fala da professora Dra. Lúcia Romano, docente no curso de Artes Cênicas na Universidade Estadual Paulista (UNESP), relatando a ausência do olhar feminista na pedagogia:

No currículo tradicional das escolas de teatro, grande parte da produção teatral contemporânea deixa de adquirir visibilidade quando são suprimidas as discussões em torno da história do teatro e da performance feministas, da análise de processos de trabalho e criadoras mulheres, da diferença sexual no treinamento **dos atores**, de uma sociologia e história **do** comediante a partir das diferenças sexuais, da estruturação do gênero na produção teatral (o caráter masculino ou feminino da profissão teatral, por exemplo). (ROMANO<sup>38</sup>, 2009, p. 123 apud FISCHER, 2017, grifos nossos)

---

<sup>38</sup> ROMANO, Lúcia R. V. **De quem é esse corpo?** – A performatividade do feminino no teatro contemporâneo. 2009. 659 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Essa ausência também aparece no livro de Heloísa Buarque de Hollanda, com um trecho dedicado apenas ao feminismo no teatro, quando a artista Juliana Pamplona diz que é necessária uma “mudança estrutural na forma de fazer arte. Não são somente mulheres contando suas histórias, são as histórias ocupando espaço e transformando a realidade” (HOLLANDA, 2018, p. 169).

Mas, como aconteceu comigo e com a ouvinte do evento citado há algumas páginas, a maioria de nossas professoras eram mulheres! Se as mulheres eram maioria numérica, por que será que as mulheres ainda não são maioria bibliográfica? E não digo que, com isso, naturalmente teríamos uma realidade feminista, pois ser mulher não é sinônimo de ser feminista. Mas, se as mulheres fazem parte de toda essa estrutura teatral, por que não ocupamos esses espaços de maneira proporcional até agora?

## 2.7 SE ABRIR OS OLHOS, FECHE A BOCA

Durante o exame de qualificação do meu processo de mestrado, a professora Dra. Veronica Fabrini fez uma pergunta que reverberou bastante em mim. Ela dizia que o feminismo vinha sendo constantemente abordado em várias áreas do conhecimento e questionava por que na Arte, em especial no Teatro, o feminismo ainda era tão pouco presente.

Lembrei-me então do já citado podcast *Maria vai com as outras*, da entrevista com a jornalista e escritora Rosiska Darcy de Oliveira. Rosiska, que foi uma militante na época da ditadura brasileira de 1964, conheceu o feminismo em um período que passou na Europa. De volta ao Brasil, ao tentar trazer a pauta feminista para a luta pela volta da democracia, Rosiska relatou ter sido frequentemente reprimida por seus colegas, que alegavam que naquele momento todas as pessoas deveriam focar em acabar com a ditadura e restabelecer a democracia (MARIA..., 2019). Segundo seus colegas, assumidamente de esquerda, a luta feminista iria diluir a atenção das pessoas e enfraquecer o que realmente importava. *Olha lá, o patriarcal também não é exclusivo de um posicionamento político!*

Bem, esse é um relato sobre algo ocorrido no Brasil dos anos 1970, em um contexto de luta política, um período no qual o país vivenciava a ditadura militar. Esse mesmo período, inclusive, no ano de 2018, foi abordado em uma exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo. A exposição, chamada *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980*, contava com obras de artistas mulheres latino-americanas, realizadas no período em que seus países viviam ditaduras militares e as consequências sociais, econômicas e culturais desta situação política.

A exposição resultou em um livro com o mesmo título da exposição. As curadoras, a venezuelana Cecilia Fajardo-Hill e a argentina Andrea Giunta, relatam então a dificuldade de realizar essa exposição e contam sobre algo que havia acontecido nesse processo, extremamente recente:

Desde o começo da organização do projeto, enfrentamos uma contradição. Por um lado, **vários** artistas, curadores e estudantes de atitude progressista nos apoiaram com muito entusiasmo, fornecendo as informações que nos ajudaram a compor a exposição. Por outro,

enfrentamos resistência na forma de uma pergunta que nos foi feita repetidas vezes: **por que apenas artistas mulheres?** Essa pergunta frequentemente era seguida da observação questionável, e talvez descaradamente ofensiva, de que “artistas mulheres estão na moda”. Alguns diziam que **as artistas mulheres já haviam conquistado o reconhecimento que lhes era devido** e que, portanto, **a mostra não só era desnecessária como não deveria ser feita, porque confirmava a ideia de que a América Latina é machista**. Em nossa procura por informações sobre trabalhos experimentais produzidos por artistas mulheres, muitas vezes **tivemos de lidar com uma total falta de conhecimento**. Outras vezes, **fomos desencorajadas a explorar referências obscuras, encontradas em arquivos ou publicações esquecidas**. Um célebre artista conceitual reconheceu que as mulheres haviam sido, sistematicamente, marginalizadas, mas explicou que ele não tinha a autoridade moral para remediar a situação. Ele professou sua falta de interesse e prosseguiu declarando que, dada a emergência de perspectivas contemporâneas relativas a, por exemplo, estudos sobre a arte *queer*, **uma exposição dedicada a artistas mulheres, além de ser irrelevante, era ultrapassada**. Essa resistência desmedida, expressa de maneira direta ou sarcástica, evidenciava o contínuo preconceito dos críticos, reforçando nossa decisão política de prosseguir com a ideia original. (GIUNTA; FAJARDO-HILL, 2018, p. 18, grifos nossos)

Durante esta investigação, não encontrei nenhum texto que abordasse de maneira tão explícita o patriarcado no Teatro. Porém, o que percebemos pela semelhança do que as autoras narram com o que está registrado nesta dissertação, é que o patriarcado não é exclusivo de uma linguagem artística!

Não há uma única resposta para a pergunta feita pela professora Dra. Veronica Fabrini. Mas podemos começar a levantar algumas possibilidades.

Um dos problemas do entendimento do feminismo como um discurso de igualdade é que muitas pessoas acabam usando igualdades pontuais para justificar o fim de reivindicações feministas. Como já narrado antes, não foram poucas vezes que ouvi homens (e algumas mulheres) falando que no teatro as mulheres já tinham reconhecimento igual aos homens. *A pesquisa de Canhamreiro já expõe como isso não é uma verdade nem numérica!*

Essa atitude, além de implicar em uma falsa ideia de igualdade, apaga a nossa luta para conquistar esses espaços. Cria-se então uma ruptura entre discurso e prática, na qual a prática, efêmera, irá se perder perante a teoria registrada em nossa história.

Nesta ruptura, acontecem situações como a que vivenciei com algumas colegas do ECOAR, todas pesquisadoras acadêmicas feministas. Ao enviarmos um artigo feminista a uma reconhecida revista de Teatro, ele foi rechaçado pelas pessoas que avaliaram, que afirmaram que nosso artigo acabava por depor

“contra as autoras, abusando de lugares-comuns e de um pseudo discurso feminino/feminista que se perde pela falta de referencial teórico palpável” (informação pessoal)<sup>39</sup>. O artigo, sobre uma performance feminista criada pelas artistas do grupo, abordava o feminismo a partir da IBA (Investigação Baseada nas Artes), e as referências usadas eram predominantemente qualitativas, feministas e de mulheres, com autoras reconhecidas, inclusive, no meio acadêmico. Mas, mesmo assim, o artigo não foi aprovado.

Além do comentário já citado em relação à referência feminista, nossas referências de IBA foram ignoradas, pois afirmaram que o artigo não podia ter aquele o formato “louco, bagunçado, fora do padrão e da norma” simplesmente porque queríamos (informação pessoal)<sup>40</sup>. Quando, no capítulo guiado pela audição, afirmo ser importante falar sobre Ciência positiva e abordar de maneira mais aprofundada a pesquisa qualitativa, em especial a radicalmente qualitativa, é também por conta desse artigo, ou melhor, desse texto, pois a avaliação foi taxativa ao afirmar que ele não era um artigo científico e por isso não poderia ser publicado em uma “revista que publica... artigos científicos” (informação pessoal)<sup>41</sup>. *Pode usar reticências ao negar cientificamente um artigo?*

Assim, mesmo que exista, na prática, uma investigação acadêmica radicalmente qualitativa, artística e feminista, no campo da teoria foi recusado o espaço para registrarmos, documentarmos nossa ação.

Por isso é tão importante falarmos e fazermos, mas também registrarmos nossas práticas, nossas experiências, nossas vivências. Pois se alguém falar que nós mulheres damos aulas, lhe diremos a quantidade de desrespeito, cantadas e menosprezo que recebemos por sermos mulheres. Registraremos como somos chamadas de histéricas por sermos exigentes, enquanto nossos colegas homens são firmes. Evidenciaremos como diversas vezes alunas falam de nós com muito carinho, mas raramente nos qualificam como pessoas muito inteligentes!

Outro aspecto importante é a recusa em nos assumirmos patriarcais. Principalmente em 2020, assumir uma característica desse tipo em nossa estrutura é assumir que possuímos uma característica que também existe no

---

<sup>39</sup> Resposta editorial para a recusa do artigo, recebida em novembro de 2019.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

atual governo<sup>42</sup>! Pois, ainda que repitamos muitas vezes que o patriarcal é diferente em cada contexto, ao falar que uma pessoa está sendo machista, logo de cara é difícil ponderar que todas as pessoas machistas não estão na mesma gaveta.

Com o ego ferido, entramos em um processo de recusa. Grada Kilomba, psicóloga e artista portuguesa, é pesquisadora de racismo, gênero e colonialismo, e definiu o processo de recusa de pessoas reconhecerem suas ações e pensamentos racistas. Empresto as palavras de Grada Kilomba pois sua definição de recusa parte de aspectos psicológicos, e entendo que pode ser aplicada também à recusa de pessoas reconhecerem pensamentos e ações patriarcais. Assim, segundo Grada Kilomba, a recusa:

[...] é um mecanismo de defesa do ego que opera de forma inconsciente para resolver conflitos emocionais, através da recusa em admitir os aspectos mais desagradáveis da realidade externa, bem como sentimentos e pensamentos internos. Esta é a recusa em reconhecer a verdade. (DE JESUS, 2016, p. 178)<sup>43</sup>

Eu mesma passei e ainda passo diversas vezes por esse processo de recusa. Não é simples. Admitir que eu, realizando uma investigação feminista, estou agindo e pensando de maneira patriarcal, não é fácil. Assim como olhar para meu passado e ver as inúmeras vezes que agi de uma maneira altamente opressora já me deu muita vergonha. Particularmente, recuso muito a ideia de que só após o sofrimento acontecem grandes transformações. Mas não posso ignorar que o sofrimento pode ser um processo necessário neste caso.

Utilizando ainda referências das Artes Plásticas, acredito que algo ocorrido com as artistas brasileiras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral possa também ajudar a responder à questão proposta pela professora Dra. Veronica

---

<sup>42</sup> Em um texto chamado Bolsonaro tem Medo de Mulher, publicado no jornal Folha de S. Paulo de 21 de julho de 2019, Antonia Pellegrino explicita uma ação patriarcal do presidente Jair Bolsonaro. O presidente declarou que precisaria “mexer na Ancine (Agência Nacional de Cinema)”, pois não podia admitir que filmes como Bruna Surfistinha fossem feitos. Segundo Pellegrino, a citação desse filme como exemplo do que não deve ser produzido, apenas evidencia o medo do presidente – e do patriarcado – da liberação feminina (PELLEGRINO, 2019).

<sup>43</sup> Gostaria de atentar que a pesquisa de Grada Kilomba ganhou maior alcance e reconhecimento acadêmico após a autora portuguesa começar a publicar em inglês. Por isso, na referência está o nome de Jéssica O. de Jesus, que publicou em 2016 a tradução do referido texto de Grada Kilomba. Este texto faz parte do livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, escrito originalmente em 2008. O livro foi lançado no Brasil, traduzido para o português, apenas em 2019.



Fabrini. No programa Café Filosófico, a professora brasileira Ana Paula Cavalcanti Simioni falou sobre a importância dessas artistas na Semana de Arte de 1922. A professora chamou a atenção para um fato: tanto Anita quanto Tarsila passaram por um processo comum na arte, onde as mulheres são mais lembradas pelas suas biografias do que por suas obras (SIMIONI, 2019).

Trazendo para 2020 e para o teatro, lembrei quando fui selecionada para fazer parte de uma banca que avaliaria textos de dramaturgia. Duas colegas, um homem e uma mulher, me disseram que era bom que eu fosse selecionada, afinal eu era uma mulher. Não! Eu não deveria ser selecionada porque eu sou mulher. Eu deveria ser selecionada pela minha obra, pelos prêmios que já ganhei, e deveríamos celebrar que eu conquistei tudo isso mesmo sendo mulher!

Por último, retomo um fato que já abordei brevemente, mas acredito ser importante retomá-lo. Não é fácil fazer uma investigação crítica ao teatro e à pedagogia no Brasil de 2020. Mesmo. Mas, ao contrário do que disseram para Rosiska Darcy de Oliveira, que a luta feminista enfraqueceria o foco principal, eu reforço: o principal nesta investigação feminista é pensarmos, propormos e registrarmos outras possibilidades de corpo, arte e pedagogia. E, exatamente por estarmos fazendo isso, acabar com o patriarcado!

Sugestão  
sonora:  
Planeta  
Fome,  
álbum de  
Elza  
Soares  
(SOA-  
RES,  
2019).



# TATO

*Um Toque Delicado*

### 3.1 FERIDA ABERTA

#### **Cena 1**

*Dia 24 de dezembro de 2014. Às 10 horas da manhã, toca o telefone. Anna atende, é sua mãe. Não conseguimos ouvir o que sua mãe diz ao telefone.*

**Anna:** O que aconteceu?

**Mãe:** ..... (não ouvimos o que ela diz)

**Anna:** Eu vou praí.

**Mãe:** .....

**Anna:** Então o que eu faço?

**Mãe:** .....

*Anna desliga o telefone. A tremedeira em seu corpo é visível. O travesseiro, que está em cima de seu braço, pula, como se estivesse sendo jogado para cima. Anna levanta, toma banho e sai de casa.*

#### **Cena 2**

*Às 12 horas, Anna vê a sua mãe.*

**Anna (gritando):** Mãe! Mãe! MÃE!

*A mãe não escuta e sai de cena, Anna vai atrás.*

#### **Cena 3**

*Anna, a Mãe e o Irmão estão sentados em uma sala. Um homem de branco se aproxima.*

**Homem de Branco:** Vocês podem me acompanhar até uma sala?

**Mãe:** Ai, meu Deus!

*Os três se levantam e entram em uma pequena sala. O Homem de Branco fecha a porta.*

**Homem de Branco:** Bem, o seu Reginaldo chegou aqui em um estado bem delicado e...

**Mãe:** Fala logo, doutor. Ele morreu, não foi?

**Homem de Branco, agora Doutor:** Nós fizemos tudo o que podíamos, mas, infelizmente, ele não resistiu.

*A Mãe, sentada no sofá, joga a sua cabeça para trás e chora. O Irmão afunda o rosto em suas mãos e chora. Anna, chorando, encara o Doutor.*

**Anna:** Tá, e agora, o que a gente faz, doutor?

Saturno, o planeta, demora cerca de 29 anos para dar uma volta completa ao redor do Sol. Na astrologia, quando uma pessoa está perto de completar 30 anos, dizem que ela está vivendo o retorno de Saturno, que é um período de mudanças, amadurecimento e preparação para a vida adulta. Eu não sei. Desde a morte do meu pai, dia 24 de dezembro de 2014, quando eu tinha 29 anos, eu não acredito em muita coisa. *Inclusive em astrologia.*

Na visão do filósofo grego Platão, o tato é considerado um sentido mais vulgar, pertencente “à matéria, não à alma ou ao espírito” (LE BRETON, 2016, p. 205). Talvez por isso eu, pessoa cética que sou, senti na pele, e não na alma, as consequências da morte de meu pai.

Mas ao considerar a pele nosso “ponto de contato com o mundo e com os outros” (LE BRETON, 2016, p. 207), podemos implodir essa dicotomia platônica e assumir que o meu tato pertence à matéria, à alma, ao espírito e ao mundo. Como foi falado por Vítor Freire (2018)<sup>44</sup> em um dos encontros do **G.E.C.A.**, antes de eu ter contato com esse mesmo entendimento de Le Breton, a pele é individual e coletiva (informação verbal). A minha pele é marcada pela minha história individual e pelo ambiente em que vivo. Inclusive o ambiente da morte.

A artista, professora e pesquisadora mexicana Ileana Diéguez Caballero, ao falar sobre a arte gerada a partir de momentos de dor, diz que “a morte não é uma figura, é um limite real, uma dimensão material, um cheiro. E sua expansão excessiva nos contamina”<sup>45</sup>. (DIÉGUEZ, 2016, p. 22, tradução nossa).

Apesar de Ileana Diéguez Caballero falar da morte em um contexto coletivo violento, a morte de uma pessoa próxima, em um contexto privado, foi uma expansão excessiva que me contaminou. A morte de meu pai foi o contato de algo que eu não queria com meu corpo. Um contato que foi além da proteção da roupa, da proteção da pele, de qualquer proteção... Tirada qualquer proteção, calo ou carapaça, eu estava totalmente exposta. Meu corpo era uma ferida aberta ambulante. E gritava de dor.

Como a professora Dra. Beatriz Ferreira Pires falou em suas aulas e em seu livro *O Corpo Como Suporte da Arte: Piercing, Implante, Escarificação*,

Sugestão sonora:  
TED De repente, meu corpo, de Eve Ensler (ENSLER, 2010).

<sup>44</sup> Informação fornecida por Freire durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2018.

<sup>45</sup> Do original: “*La muerte no es una cifra, es un limite real, una dimensión matérica, un olor. Y su expansión desmedida nos contamina*”.

*Tatuagem*, a dor e a experiência extrema que vivi colocaram meu corpo em foco, quebrando a mesmice em que eu estava (PIRES, 2005).

Eu, que nessa época já trabalhava como professora de expressão corporal há seis anos, como preparadora corporal há sete anos, como atriz há oito anos, nunca tirei o corpo do meu foco de estudos e trabalhos. Mas sua dor fez com que eu percebesse que minhas dúvidas, indagações, indignações, estas sim, já estavam adormecidas há muito tempo. Como se estivessem por baixo de minha pele que, ao ser dilacerada, deixou tudo escapar.

Por mais que meu corpo de mulher seja tão marcado por uma ideia universal e generalizada de feminino, por mais que essas ideias estejam assimiladas em meu corpo (PAREDES; GUZMÁN, 2014), ainda assim sempre tive dificuldades em me encaixar em um padrão de feminilidade. Pouca dificuldade pessoal, mas muita dificuldade coletiva. Principalmente no teatro. Em uma das obras da artista plástica norte-americana Barbara Kruger, reconheci uma sensação que eu tive em muitos processos teatrais em que trabalhei como atriz:

Figura 11 – Mulheres, nunca suficientes para algo



Fonte: Kruger (1997); Longano (2020).

Após a morte de meu pai ter deixado meus questionamentos à flor da pele, percebi que se em alguns processos com algumas colegas, professoras, diretoras e produtoras, meu corpo nunca era ideal, havia um lugar no qual ele era sempre perfeito: em minhas criações!

Em 2006, junto com meu colega, depois amigo, depois namorado e atual marido, fundei a Cia. Ruído Rosa, dedicada a criações artísticas ao melhor público de todos: o infantil.

Figura 12 – Foto após apresentação do espetáculo *Júlia e o Monstro!? do Lago Ness*



Fonte: acervo pessoal (2016).<sup>46</sup>

Minha experiência com teatro infantil é importante nesta trajetória por dois motivos. Um é pelo próprio público, pois as crianças – em sua maioria – estão alheias às posições e identidades sociais das artistas. Meu corpo não é forte demais para ser a mocinha. Se eu segurar um lenço e falar que sou a mocinha, as crianças vão concordar. As crianças permitem que eu seja quem eu quiser, com o corpo que eu tenho.

O outro ponto importante, talvez o mais importante, é que a maior parte das minhas experiências não são com TEATRO, são com teatro infantil. E quando digo infantil, não digo isto para indicar a faixa etária de meu público. Não. Quando digo infantil é para reforçar a ideia de que existe o TEATRO e, como aponta o professor e dramaturgo brasileiro Carlos Augusto Nazareth, existe algo que desde sua origem no Brasil foi considerado menor, menos valioso: o teatro infantil<sup>47</sup> (NAZARETH, 2006). Ao fazer teatro infantil, sinto-me mais livre para

<sup>46</sup> Apresentação realizada na Fábrica de Cultura Jardim São Luis, em São Paulo-SP. Após o espetáculo, a menina de faixa vermelha falou: “Júlia [nome da personagem], você é linda!”. Ela achou que éramos muito parecidas, duas crianças usando óculos e com o cabelo cacheado bagunçado.

<sup>47</sup> Infelizmente, em 2019, saiu do ar o site do Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro Infantil (CEPETIN), que fornecia um excelente panorama do teatro infantil brasileiro. Nazareth, criador do CEPETIN, apresentava a história do teatro infantil no Brasil, apontando que, se o teatro

fazer a minha arte, pois eu não preciso da aprovação de meus pares, afinal muitos deles nem estão considerando o que eu faço!

Liberta pelas outras pessoas (e por mim mesma) para criar, não preciso seguir uma receita, um método, um teórico e uma fórmula específica para fazer arte e **trabalhar** meu corpo. Ao olhar para minha arte, eu percebo o que ela precisa e – quem diria? – meu corpo é sempre o ideal para a cena.

Porém, foi apenas com o corpo machucado pela morte de meu pai que resolvi dar atenção para todas as outras cicatrizes que meu corpo tinha. Talvez essa ferida tenha sido tão grande e tão dolorida que eu tenha decidido poupar meu corpo de dor sempre que possível. Não sei. O importante é que desse marco pessoal iniciei este processo de olhar de outro jeito para os corpos, não só o meu, mas o de outras artistas, outras pessoas, minhas alunas e professoras. Porque o corpo, e não só o tato, é pessoal, mas também é coletivo.

---

brasileiro possui uma história de menosprezo social, o teatro infantil surge apenas como uma forma de ganhar dinheiro, aproveitando os teatros, cenários e figurinos ociosos do teatro adulto. Assim, o teatro infantil surge como um teatro “remendado” para a própria classe teatral. Já no texto *As Mazelas do Teatro Infantil*, Nazareth expõe como o teatro infantil, em 2006, ainda era desprezado pela sociedade e classe artística (NAZARETH, 2006).



### 3.2 APALPANDO

Eu tenho pirado numa questão. Essa questão parece às vezes, doce, às vezes, amarga. Às vezes, prêmio. Às vezes, castigo. [...] Será que ela me beneficia ou será que ela me prejudica? (Informação pessoal, 2018)<sup>48</sup>

Estas foram as palavras usadas por Deborah Garcia ao levar sua questão angustiante para os encontros do **G.E.C.A.** Em sua cena, ela expunha sua relação com o tempo. Apesar da minha questão ser corpo, e não tempo, reconheci-me nas palavras dela.

No livro *ensinando a transgredir*, bell hooks diz que chegou à teoria “desesperada, querendo compreender – apreender o que estava acontecendo ao redor e dentro de mim” (hooks, 2013, p. 83). Sem conseguir articular direito o que me inquietava, minhas questões sobre corpo extrapolaram a esfera pessoal e alcançaram a esfera profissional, talvez na esperança de achar uma cura para a dor. Foi assim que cheguei na pergunta: afinal, no teatro, o que estamos entendendo por corpo?

Senti-me envergonhada, na época, por não saber essa resposta. Eu trabalhava com isso, falava tanto disso em minhas aulas e ensaios, como eu não sabia o que chamávamos de corpo?

Fui então atrás da teoria teatral buscar a resposta definitiva que eu queria encontrar. O livro *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, é conhecido por ser uma obra importante na bibliografia teatral, tanto pela credibilidade de seu autor, renomado pesquisador teatral francês, como por ser uma forma concisa de apresentar a história, a teoria e a prática teatral. Ao procurar pela palavra corpo, a definição que aparece é a seguinte:

O corpo **do ator** situa-se, no leque dos estilos de atuação, entre a espontaneidade e o **controle absoluto**, entre um corpo natural ou espontâneo e um corpo-marionete, inteiramente preso a cordéis e manipulado por seu sujeito ou **pai** espiritual: o **encenador**. (PAVIS, 1999, p. 75, grifos nossos)

Segundo a definição apresentada por Pavis, corpo está associado diretamente com a função **do ator**. Se o livro de Pavis representa um valioso

<sup>48</sup> Dramaturgia de Deborah Garcia, encenada por ela durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2018.

instrumento para o ensino e o conhecimento do Teatro (PAVIS, 1999), aceitei suas palavras como boas representantes do que chamávamos de corpo no teatro: ao falar de corpo, falamos apenas do corpo **do ator!** *Espera, dO atOr?*

Seguindo nossa convenção gramatical, na literatura teatral a generalização é dada pelo masculino, sendo O ator, O artista. Por isso, neste capítulo, sempre que tratar de fatos da história do Teatro, referir-me à literatura teatral ou situações comuns na prática e pedagogia teatral, representar a fala de outras pessoas, utilizarei **o masculino** para a generalização. Ao trazer meu momento presente, meus questionamentos atuais, minhas observações surgidas nesta investigação, voltarei a utilizar a escrita feminista.

Naquele momento, eu entendia que, se o corpo está ligado à função **do ator**, ele está automaticamente ligado à cena, ou seja, à atuação. Na minha cabeça, a lógica era apenas uma: corpo são, atuação boa!

Mas apesar de concordar, naquele momento, com a ligação indissociável do corpo com a função **do ator**, eu já discordava – ainda não radicalmente – da visão dicotômica do corpo e da subordinação do corpo **do ator** contidas na teoria e nas práticas teatrais. *Mas muitas vezes não assumida nos discursos...*

Na definição de Pavis, o corpo seria passível de apenas duas formas antagônicas de atuação: ou era espontâneo ou era controlado (PAVIS, 1999). Ou era forte ou era fraco. Essa visão dicotômica do corpo não está restrita apenas a Pavis. Razão ou emoção, corpo ou voz, corpo ou pensamento. São muitas as dicotomias e divisões que colocamos em nossas falas e nossas ações em relação ao corpo.

Continuando na definição de Pavis, caso o corpo fosse controlado, ele seria subordinado diretamente **ao encenador** (PAVIS, 1999). Se o corpo é **o ator**, estando o corpo subordinado **ao encenador**, **o ator** já tem clara sua posição de subordinado na prática teatral. Como está bem definido no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, outro livro importante organizado por importantes pesquisadoras do teatro brasileiro, ainda que **o ator** seja, do ponto de vista fenomenológico, “o eixo em torno do qual giram os outros elementos de composição de cena, o seu poder de decisão é variável” (LIMA; GUINSBURG; FARIA, 2006, p. 40).

Ainda que eu não soubesse nomear, a submissão **do ator** e seu corpo a outras áreas do teatro me incomodava há tempos, tanto como atriz quanto como

pedagoga. Talvez, eu pensava, esse incômodo fosse resultado do meu ego, de meu instinto anarquista. Ou talvez seja um problema apenas meu, pois sou uma péssima atriz e meu corpo deve ser submisso, sim, para ser minimamente interessante em cena.

Mas, ao apontar a lupa feminista para o corpo no teatro, eu não conseguia mais olhar para nossa teoria, nosso passado, nossa ancestralidade, sem um olhar crítico, ignorando os valores coloniais, capitalistas, mas principalmente patriarcais, que eu conseguia enxergar com mais detalhes. A submissão da atriz, ou, como está na literatura teatral, **do ator**, não era só uma impressão minha e, principalmente, não era recente.

Segundo um dos maiores estudiosos do e sobre teatro brasileiro, Sábato Magaldi (LIMA; GUINSBURG; FARIA, 2006), até o final dos anos 1940, a figura mais importante do teatro, aqui no Brasil, era **o ator**.

Depois, graças a grupos amadores formados por profissionais liberais (no Rio de Janeiro) e por estudantes **universitários** (em São Paulo), a figura **do diretor** começou a surgir com mais força (LIMA; GUINSBURG; FARIA, 2006). **Os atores** amadores contratavam **diretores**, geralmente homens e europeus, para dirigir seus espetáculos.

Interessante notar que apenas em 2019, após seu falecimento, eu soube que Bibi Ferreira, importante artista brasileira, foi uma mulher brasileira a exercer a função de diretora teatral ao final da década de 1940. Porém, mesmo sendo Bibi uma mulher, algo não escapou da lógica da época: ela só começou a dirigir os espetáculos após um período de estudos em Londres (FERREIRA, 2020)...

Figura 13 – Mapa da colonização **teatral** do Brasil



Fonte: acervo pessoal (2020).

Assumindo o lugar de maior importância no teatro (pelo menos no eixo Rio-São Paulo), **os encenadores** formaram grupos estáveis e profissionais, iniciando a busca de intérpretes ideais para seus espetáculos.

Assim, pela “batuta unificadora de **um diretor**, tendo como objetivo profissional a ligação com conjuntos estáveis, **o ator** do teatro moderno brasileiro perde a aura estelar e adquire, em contrapartida, a qualificação de intérprete”, e começam a exigir **dos atores** uma “qualificação técnica e intelectual a um só tempo e, em razão disso, surgem escolas para a preparação de intérpretes” (LIMA; GUINSBURG; FARIA, 2006, p. 43, grifos nossos). A formalização de uma pedagogia brasileira de atuação surgiu, então, de uma profissionalização da função de atuação.

Ao ser o foco no universo do trabalho, o corpo começou a ser pensado em função das necessidades de alguém – um alguém que manda. No terceiro volume da trilogia *História do Corpo*, o autor Pascal Ory, ao falar sobre o corpo na sociedade a partir do século XX, apontou como, no universo do trabalho, a “nova corporalidade” é “totalmente dominada pelo projeto de certas elites de garantirem para si o controle dos corpos submetidos por um recurso sistemático a dispositivos técnicos” (ORY, 2011, p. 184).

Essa mesma lógica patriarcal de dominação parece ter guiado o pensamento e as práticas para os corpos das pessoas que atuavam, agora vivendo sob a lógica do universo do trabalho. As pessoas que encenavam, hierarquicamente superiores, poderiam, através de sistemas, técnicas e métodos, garantir para si o **controle** dos corpos de suas marionetes ou **filhos** espirituais – para brincar com as expressões usadas por Pavis ao falar da relação **ator-encenador**.

Ao surgir um teatro brasileiro mais fortalecido (ou apenas profissionalizado?), veio a necessidade de escolas para preparação das artistas que atuavam. Porém, não tínhamos registros e teorias sobre as práticas de atuação. Quer dizer, não tínhamos registros e teorias sobre a atuação do ponto de vista do encenador!<sup>49</sup>

Nas palavras de Augusto Boal, encenador brasileiro conhecido mundialmente pela criação do método Teatro do Oprimido<sup>50</sup>, ao surgir o desejo de “construir um tipo de teatro brasileiro” (LIMA; GUINSBURG; FARIA, 2006, p. 44), não havia aqui uma bibliografia direcionada a sistematizar e refletir sobre práticas teatrais. Foi assim que entrou em cena Constantin Stanislavski, encenador russo do início do século XX, reconhecido pela sua pesquisa sobre atuação, sistematizada e registrada pelo próprio Stanislavski.

A obra de Stanislavski não apenas retratava uma prática realizada por um homem russo, na Rússia do começo do século XX, com atores, atrizes e **dramaturgos** russos, para um público russo, como foi escrita em russo. Famosa em muitos países ocidentais, sua obra foi traduzida para muitas línguas, inclusive o português. Porém, durante muito tempo, a obra de Stanislavski aqui no Brasil não representava uma tradução direta, mas sim uma tradução feita a partir do livro em inglês. Ou seja, a tradução de uma tradução.

Seja na língua original, seja traduzida, a obra de Stanislavski é, até hoje, uma forte influência na formação de atores e atrizes aqui no Brasil, e o chamado “método” ou “sistema Stanislavski” é a base de formação de muitas atrizes e atores.<sup>51</sup> Muitas escolas técnicas profissionalizantes apresentam o chamado

---

<sup>49</sup> João Caetano, um importante ator brasileiro do século XIX, escreveu dois livros sobre representação, um em 1837 e outro em 1862.

<sup>50</sup> Segundo definição do *Dicionário do Teatro Brasileiro*, O Teatro do Oprimido reúne técnicas teatrais que combinam o fazer político com o fazer teatral (LIMA; GUINSBURG; FARIA, 2006).

<sup>51</sup> Em 2016, foi amplamente festejado o lançamento do livro *Stanislávski: vida, obra e Sistema*. O livro apresenta uma coletânea de materiais do encenador, traduzidos diretamente do russo por pessoas especialistas na língua russa e em teatro (a professora do programa de Literatura e

“método Stanislavski” como o principal eixo teórico e prático de cursos profissionalizantes e/ou livres oferecidos<sup>52</sup>.

Podemos dizer que os escritos de Stanislavski seriam praticamente uma Bíblia da atuação. E trago essa analogia não por acaso. Em alguns momentos profissionais e acadêmicos, quando apresentei esta investigação ou apenas comecei a falar sobre nossas referências patriarcais e coloniais no teatro, diversas vezes fui alvo da defesa fervorosa de Stanislavski por seus fiéis.

Mas a fé é uma coisa interessante, pois todas as vezes que as pessoas ouviram minha fala, elas concordavam que havia elementos patriarcais nas práticas do encenador russo, mas logo diziam que uma nova tradução da obra de Stanislavski para o português estava para sair, e aí sim esta investigação não faria sentido, pois conheceríamos os verdadeiros estudos dele.

Essa resposta, que, volto a repetir, aconteceu em diferentes meios e foi dada por diferentes pessoas, parece cair no processo de recusa que descreve Grada Kilomba, já citado no capítulo guiado pela visão. Em nenhum momento estou desmerecendo as pesquisas de Stanislavski, ou de nenhum outro homem europeu, seja lá qual for a tradução. Só aponto que a pesquisa de Stanislavski, assim como da maior parte de nossas referências teóricas, continua sendo feita por um homem, europeu, branco, do início do século XX, e que estas referências formaram a origem de nosso pensamento pedagógico.

A partir da década de 1970, segundo o *Dicionário do Teatro Brasileiro*, forma-se um “fluxo regular de informações sobre a arte **do ator**, fenômeno devido em parte à oferta de cursos de graduação universitária para artistas de teatro” (LIMA; GUINSBURG; FARIA, 2006, p. 44, grifo nosso). Se antes as informações sobre o trabalho **do ator** estavam restritas a um encenador russo, nesse momento as “hipóteses de atuação formuladas por Antonin Artaud, os

---

Cultura Russa da Universidade de São Paulo, Elena Vássina, e o dramaturgo Aimar Labaki). Uma das características marcantes desta obra são diferenças radicais de ideias em relação aos livros traduzidos do inglês.

<sup>52</sup> Na cidade de São Paulo, cursos técnicos profissionalizantes oferecidos por escolas conhecidas, como Macunaíma (TEATRO..., 2020), Senac (SENAC, 2020) e Incenna (ESCOLA..., 2020) apontam Stanislavski como principal eixo pedagógico. Já a escola Célia Helena ofereceu, em 2019, o curso de direção teatral sob a perspectiva de Stanislavski (CÉLIA..., 2020). Em 2018, foi realizado pela SP Escola de Teatro um Seminário sobre Stanislavski, com três dias de diversos eventos comemorando os 150 anos de nascimento do encenador (SP..., 2020). Ainda em 2018, a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) de São Paulo abrigou uma oficina intitulada O Século de Stanislavski, para estudo da atuação pelo olhar do encenador (FUNDAÇÃO..., 2020).

exercícios de Grotowski” (LIMA; GUINSBURG; FARIA, 2006, p. 44) e as pesquisas de **outros** encenadores – homens e europeus – começam a ser assimiladas e utilizadas no nosso teatro.

E se esse movimento se deu na década de 1970, até 2007, ano em que concluí minha graduação, a formação da atriz brasileira continuava acontecendo da mesma forma: através de pesquisas feitas por homens (*patrilarca*), europeus (*colonia*), e da necessidade das atrizes conseguirem a atuação ideal para serem contratadas pelo encenador (*capitalista*).

Ao me questionar sobre o que estávamos chamando de corpo no teatro, não encontrei, como esperava, uma resposta simples.

O corpo não tem, por si só, uma definição, mas sim uma função: a função dele é a atuação. Como aponta a pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte, referência constante na bibliografia teatral brasileira sobre teatro contemporâneo, tratando-se de teatro, seja ele realista, musical, contemporâneo ou que recuse definições, sua existência depende do momento em que a atriz é assistida pelo seu público (TENDLAU; ARAÚJO; AZEVEDO, 2011).

Sendo a cena a protagonista do teatro, o corpo, elemento fundamental para esta cena, será protagonista também. E quem manda na cena manda no corpo que está ali em função da cena! E retomando a artista norte-americana Barbara Kruger, quando falamos de teatro, eu pergunto:

Figura 14 – Quem é dona do quê?



Fonte: Kruger (2012).

No teatro contemporâneo brasileiro, existem diversas dinâmicas de criação e de produção dentro das salas de ensaio. Dinâmicas que quebram hierarquias, propõem outros modos de pensar e fazer arte. Mas será que na maior parte dos processos não seria ainda **o encenador** a figura central destes processos?

No livro *Próximo Ato: teatro de grupo*, organizado por artistas e pesquisadoras teatrais brasileiras contemporâneas, há uma observação sobre esse papel central **do encenador** nos grupos teatrais. Segundo as autoras, no teatro europeu e norte-americano algumas encenadoras assumem seu protagonismo, enquanto outras dizem seguir um “modelo de produção antiautoritária”, o que é questionado quando “relatos de ex-integrantes [...] se tornam públicos” (TENDLAU; ARAÚJO; AZEVEDO, 2011, p. 183). Sem querer questionar como cada grupo de teatro assume a posição de suas encenadoras, é fato que muitos grupos teatrais são ligados à figura da direção. O Teatro Oficina do José Celso Martinez Corrêa, o Teatro da Vertigem de Antônio Araújo, a Cia. Balagan da Maria Thaís, o Macunaíma do Antunes Filho, O Grupo Tapa do Eduardo Tolentino, etc.

Em um dos primeiros encontros do **G.E.C.A.**, conversávamos sobre o corpo da pessoa que atua e eu trouxe como, de acordo com as minhas experiências, a impressão era que a atriz era a última pessoa a ter poder de decisão sobre as escolhas feitas para o seu corpo. TODAS as participantes riram. TODAS as participantes concordaram.

Nesse encontro, levantei a questão da submissão do corpo de quem atua apenas em relação à figura da encenadora. Porém, como foi apontado por Vítor Freire (2019)<sup>53</sup>, em muitas produções em que trabalhou apenas como ator, ele sentia seu corpo “atravessado” por muitas pessoas (informação verbal).

Corpos pensados apenas em função da cena sempre serão atravessados por quem tiver poder sobre a cena. Em um texto feminista relacionando o corpo da mulher com a criação de instrumentos para o trabalho, a autora Paola Tabet aponta que ter o controle sobre uma produção “exige também o controle direto dos instrumentos ligados à produção.” (TABET, 2016, p. 159).

---

<sup>53</sup> Informação fornecida por Freire durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2019.



Nesse mesmo texto, Paola Tabet aponta como, no trabalho, as mulheres não são limitadas ao próprio corpo, mas sim usadas enquanto corpos. O que a autora define como “apropriação material” dos corpos das mulheres (TABET, 2016, p.159) comumente aconteceu comigo em diversos processos teatrais. As diretoras diziam que eu era muito lenta, muito pesada, muito forte – para a cena. Outras atrizes recriminavam minhas tatuagens, que em 2015 ainda eram restritas a lugares estratégicos, geralmente cobertos pelos figurinos, mas que poderiam aparecer e comprometer – a cena. Já ouvi, inclusive, muitas reclamações e interjeições de espanto de figurinistas por eu calçar 39, porque os sapatos de numeração menor são mais bonitos – para a cena.

Por anos, junto com a tristeza em saber que meu corpo nunca seria perfeito para a cena (*corpo ruim = atriz ruim*), havia uma raiva por ignorarem minha opinião e pela forma como todos os meus problemas eram apontados: geralmente uma forma ríspida, grosseira, impaciente. Desesperadamente, eu tentava não estragar a cena da diretora ou da professora, tentava apertar meu pé em um sapato menor, tentava trazer a leveza que a dramaturga queria para o seu texto, mas ainda assim eu parecia falhar miseravelmente na maioria das vezes.

Não é difícil imaginar como essas exigências com meu corpo na atuação refletiram na minha prática pedagógica: eu poderia ser uma atriz medíocre, mas eu sabia o que exigir das minhas alunas para que seus corpos fossem perfeitos para... A CENA!

Como pedagoga, responsável por aulas de expressão corporal, minhas aulas sempre seguiram a lógica da cena: as chamadas “aulas de corpo” são submetidas às aulas responsáveis pela montagem de um espetáculo teatral (geralmente apresentado como conclusão do semestre e/ou do curso). Assim como em diferentes processos em que trabalhei como preparadora corporal (ou em que trabalhei como atriz, mas ficava atenta à relação desenvolvida com a preparadora corporal responsável), nossa função é submetida à de quem tem o maior poder na encenação.

E foi como pedagoga que percebi que a dinâmica que eu vivia em cena ocorria também nos corpos de minhas alunas: nunca havia corpos de alunas e atrizes que estivessem bons o suficiente para a cena. O que fazíamos de errado? O que tinha de errado com nossos corpos que nunca atingiam o ideal?

Sem conseguir perceber onde eu falhava como pedagoga, o caminho que eu trilhava em sala era construído com base no que eu havia experimentado como atriz: geralmente um caminho ríspido, grosseiro e impaciente. Quanto mais longe do ideal estava o grupo, mais grave a minha voz, mais alta a minha fala, mais forte e rápida minha movimentação, mais grosseiro o meu *feedback*...

Percebi que, por muitos anos, a violência, a agressividade eram caminhos pelos quais eu frequentemente passava em minhas práticas pedagógicas. Eu realmente acreditava que força e agressividade, características tantas vezes exaltadas nos homens, eram qualidades ao se liderar um grupo. No teatro, seja em aula, seja em ensaios, muitas vezes vi professoras e diretoras agindo dessa mesma forma. E eu sabia que nossa atitude era justificada, pois fazíamos isso visando apenas uma coisa: o melhor para a cena!

Mas, por mais que minha agressividade aumentasse, minhas alunas nunca conseguiam alcançar o corpo totalmente manipulável que uma atriz deveria ter. Acreditei, então, que eu estava direcionando meus estudos para o caminho errado. Se eu queria corpos ideais para a cena, eu não deveria olhar para o que chamávamos de corpo, mas sim para a pedagogia sobre o corpo.

Já adianto que não há mistério: uma cena patriarcal irá alimentar uma pedagogia patriarcal. Assim como uma pedagogia patriarcal irá alimentar uma cena patriarcal. Mas antes dessa óbvia epifania ocorrer, debruicei-me novamente na teoria, ainda na tentativa desesperada de aplacar minha dor.

### 3.3 CORTES, FERIDAS, HEMATOMAS E CICATRIZES

[...] eu acho que discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue. E ninguém pode sobreviver sem, de alguma forma, ser carregado pelo discurso. Então, não quero afirmar que haja uma construção discursiva de um lado e um corpo vivido de outro. (PRINS; MEIJER, 2002, p. 163)

É complexo falar sobre práticas corporais no teatro analisando a teoria. Com a teoria, perdemos elementos inerentes à experiência, ao momento presente, às singularidades dos corpos e processos. Por isso, ao falar sobre a literatura dedicada às práticas corporais da pessoa que atua, mais do que falar sobre as diversas propostas que existem visando conseguirmos o tão desejado corpo ideal para a cena, vou focar em um aspecto muito importante na teoria feminista: as palavras que aparecem nos nossos discursos. Concordando com as palavras que abrem este texto, ditas pela teórica norte-americana Judith Butler durante uma entrevista que abordava exatamente a importância do discurso na teoria feminista, discursos são corpos. E quais palavras são usadas para nossos corpos?

Além das complexidades já apontadas para se escrever sobre processos práticos, temos ainda a particularidade das práticas teatrais serem realmente diversas, pois são estritamente ligadas com a experiência da pessoa que oferece essas práticas, o que inclui desde experiências próximas às minhas até propostas sobre as quais não possuo o menor conhecimento. Tratando-se de teatro, as práticas corporais vão desde exercícios de acrobacia até meditação...

Mas há algo que permeia as diferentes práticas corporais do teatro: o discurso e o ideal de corpo que visamos atingir com nossas práticas. Assim, a proposta não é destrinchar diferentes propostas de práticas corporais, mas sim interpretar, com auxílio da lupa do feminismo latino-americano, essas palavras que formam nossos discursos e nossos corpos artísticos.

Já apontei que a teoria teatral, como a de muitas outras áreas do conhecimento, utiliza o masculino ao generalizar o discurso. Porém, ao apontar minha lupa feminista para os textos que eu já havia lido tantas vezes, reparei que esse era só um dos vários elementos patriarcais da nossa bibliografia e de nossas falas.

Em um dos livros brasileiros mais reconhecidos sobre o corpo **do ator**, bibliografia básica de aulas de expressão corporal para atores e atrizes, e por anos meu livro de cabeceira, *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*, a autora Sônia Machado Azevedo, pesquisadora e artista brasileira, afirma que “o **treino** corporal acaba sendo o próprio **treinamento** interpretativo, já que não se destacam mais um do outro” (AZEVEDO, 2002, p. 287, grifos nossos).

O exercício corporal pode ser considerado o fundamento metodológico do trabalho contemporâneo do teatro. Esse trabalho, segundo Sônia Machado Azevedo, “passa por nomes como Meierhold, Artaud e Grotowski, propõe um **adestramento** [corporal] (perfeitamente concretizado em nossos dias pelo Odin Teatret)” (AZEVEDO, 2002, p. 287, grifo nosso).

No teatro, ouço muitas colegas falando (e eu mesma já falei) sobre a importância do nosso **treinamento** para desenvolvermos o **domínio** (palavra que me parece mais suave do que adestramento) de nosso corpo. Afirmo, sem medo de errar, que na maioria das salas de ensaio e de aula essas palavras são recorrentes nos discursos. E se para mim é um pouco chocante a ideia de que meu corpo deve ser adestrado, esta ideia é bem coerente com a utilização da palavra treinamento em nosso passado: treinamento referia-se apenas à preparação dos cavalos de corrida.

No já citado terceiro volume da trilogia *História do Corpo*, Georges Vigarello apresenta um panorama de como a palavra treinamento começou a fazer parte de nosso vocabulário, tendo sua origem em animais, passando pela guerra, pelos esportes, até tornar-se uma palavra comum para práticas corporais. Se para os cavalos o treinamento tinha “por objetivo livrar o cavalo de seu supérfluo e ensiná-lo a correr” (VIGARELLO, 2011, p. 199), ao ser associada aos humanos a palavra ganhou camadas mais profundas. O que é supérfluo em um cavalo? O que pode ser considerado supérfluo em você? E quem diz o que é supérfluo em você?

No período entre guerras, treinamento não era apenas sobre a performance física, mas também um “um primeiro trabalho sobre o íntimo, o **domínio** não somente da musculatura e dos movimentos, mas também do sensível, se não da interioridade.” (VIGARELLO, 2011, p. 215, grifo nosso).

Ao longo dos anos, saída dos estábulos e das trincheiras, a palavra treinamento ganha o mundo esportivo e rompe suas barreiras, chegando inclusive ao mundo artístico. Treinamento, segundo Vigarello, tornou-se:

[...] um mundo, um recurso especialmente particular onde se pensa que o sujeito ganha mais do que antes em **domínio**, mas também em “elucidação” de si mesmo, se não em pleno desabrochar pessoal. Miragem de uma transparência a si mesmo, onde o corpo desempenharia um papel de protagonista. (VIGARELLO, 2011, p. 231, grifo nosso)

Podemos dizer, então, que, ao desenvolvermos um **treinamento** corporal da atriz, visamos não apenas o **domínio** sobre seu corpo físico, mas também sobre seu corpo sensível. Por isso, parece fazer sentido dizer que o treinamento corporal não é apenas um **trabalho** “aeróbico”, é também interpretativo, de autoconhecimento, de consciência individual e coletiva.

Mas não podemos ignorar que o corpo de quem atua tem uma função, ele está em função de alguém, ou ainda, da cena. Então devemos treinar esse corpo para os desejos e necessidades da cena, ao mesmo tempo que irá acontecer um processo íntimo e profundo da pessoa que atua, mas sempre para a cena. Quanto mais eu treino, mais eu domino, mais eu me desenvolvo. Nessa ideia de treinamento, novos limites vão sendo descobertos, novas áreas vão sendo **dominadas** e um corpo sempre novo pode surgir. Como aponta Vigarello, com a ideia de treinamento desenvolvemos o “sentimento de um corpo maleável às mudanças indefinidas, se não perigosas.” (VIGARELLO, 2011, p. 197).

Essa ideia embutida na palavra **treinamento**, deste ciclo eterno de consciência-domínio-mudança, corrobora para que forcemos uma ideia de “poder agir indefinidamente sobre seu próprio corpo, a de poder escapar a seu enraizamento físico, inventar para si mesmo um organismo de possibilidades ainda imprevisíveis” (VIGARELLO, 2011, p. 248).

Assim, acreditamos que através do **treinamento** (e de um esforço de quem treina!), as pessoas que atuam podem fazer o que for necessário para a cena! Precisa ser mais leve? É só treinar! Precisa ser mais ágil? É só treinar! Precisa ser irreconhecível de um espetáculo para outro? É só treinar!

A ideia dessa metamorfose corporal de quem atua é frequente nas práticas corporais, inclusive por uma necessidade artística e financeira. Se **os atores**, perdendo seu protagonismo hierárquico no teatro para **os encenadores**, não são mais os elementos estáveis dos grupos ou produções teatrais, seu corpo deve adequar-se a toda e qualquer proposta que aparecer. Pulando de produção em produção, de **encenador** em **encenador**, o corpo **do ator**:

[...] tentará pôr-se a serviço das várias linguagens solicitadas pelo teatro, trabalhando com a metamorfose consciente e articulada segundo os princípios técnicos desenvolvidos até então: construção sígnica e sua adaptação segundo o repertório estético solicitado. (AZEVEDO, 2002, p. 157)

Acredito que essa ideia do corpo metamorfose contribui para que sejam tantas as práticas corporais no teatro. Pode-se até ter a impressão de que falamos de uma pedagogia muito libertadora, pois não há o pensamento de uma única técnica ou de metodologia específica.

Mas vamos retornar ao começo desta dissertação e vamos pensar em como, usualmente, é entendido método. Método, nas práticas corporais, é entendido como forma de pensar-agir e criado ao longo dos processos, ou método é entendido como uma sequência de exercícios e experiências que farão com que qualquer corpo chegue a um já conhecido resultado? Será que não estamos pensando em método por um viés positivista: realizar os exercícios X, da forma X, resultarão no corpo X?

Pois, pensando e agindo dessa forma, algo libertador pode se tornar totalmente opressor para a atriz, que deverá saber e **dominar** mais técnicas e métodos possíveis, pois quanto mais conhecer, mais **ferramentas** terá para que consiga desenvolver o corpo perfeito, polivalente, adaptável a qualquer situação e submisso às necessidades da cena. *Ou às necessidades de quem é responsável pela cena e pela contratação das atrizes...*

Nessa ideia do corpo metamorfose, não importa apenas mudar, mas saber que podemos, ou melhor, devemos mudar tudo:

[...] trata-se de uma proposta de reeducação corporal, que passa, em seu início, pela deseducação, ou seja, pela constatação de que há uma série enorme de marcas arraigadas (respostas somáticas à nossa vida e ao processo educativo ao qual fomos sujeitos) que **terão de ser trocadas por novas atitudes corpóreas**. (AZEVEDO, 2002, p. 138, grifo nosso)

Ao falar sobre alterações corporais, tanto em suas aulas quanto em seu livro, a professora Dra. Beatriz Ferreira Pires apresentou este entendimento que criamos sobre o corpo, de que partes de nosso corpo que “apresentem funcionamento ou aparência não condizentes com o desejado” podem ser

substituídas, libertando o indivíduo do “corpo prisão, do corpo que limita, do corpo que impede o bem-estar” (PIRES, 2005, p. 177).

E foi levada por essa ideia que eu, nascida neste corpo feminino já tão maltratado, julgado e moldado socialmente, ao chegar no teatro, procurei, ao invés de entendê-lo, apagá-lo. Por anos, tentei trocar as marcas de meu corpo através de diferentes métodos, técnicas e exercícios: eutonia, dança contemporânea, método Feldenkrais, danças indígenas, danças brasileiras, kung fu, esgrima, mímica, yoga, tai-chi-chuan, muitas foram as práticas que experimentei e levei para minhas aulas, nessa busca pelo corpo ideal para o teatro.

Não quero que pareça que sou inimiga das técnicas. Eu adoro as técnicas! Mas desde que as técnicas sejam pensadas para meu corpo, e não o caminho contrário! Mas esse não foi um entendimento que sempre tive.

Há ainda outro aspecto do **treinamento** que acho importante ser abordado: as constantes divisões e cisões a que o corpo é submetido. Podemos ver essa cisão nas palavras de Renato Ferracini, ator e pesquisador teatral brasileiro:

O treinamento cotidiano é o arar da terra desse corpo-em-vida. É o espaço que **o ator** tem para trabalhar, não a personagem, nem a cena ou o espetáculo, mas a si mesmo; tanto esses laços e essas ligações fundamentais de seu corpo com sua alma, como o modo operativo de transformar suas emoções em corporeidades. Aliás, emoção, para o ator, não deve ser algo abstrato e psicológico, mas, ao contrário, algo concreto e muscular, em constante movimento, fluidez e dinâmica interna. (FERRACINI, 2001, p. 26, grifo nosso)

Ainda que o treinamento seja relacionado com **o ator**, não apenas com seu trabalho teatral, há uma divisão entre corpo e alma, e um desejo de juntar emoção e corporeidade. Assim como a emoção não pode ser abstrata e psicológica E TAMBÉM concreta e muscular. Ou é uma, ou é outra.

Tratando-se de emoção, há nesse treinamento **do ator** uma grande preocupação para que a prática corporal **do ator** não seja vista como terapia. A questão estética deve ser o “princípio claro do trabalho” (AZEVEDO, 2002, p. 144). Ou seja, ao mesmo tempo em que há uma preocupação para que **o ator** acesse suas emoções, desconstrua marcas arraigadas e assuma novas atitudes

corpóreas (AZEVEDO, 2002), deixa-se sempre claro que tudo isso tem um objetivo: a cena!

Claro que concordo com esse pensamento. Não tenho formação terapêutica e meu interesse é artístico. E realmente, ao falar de emoção, adentramos uma questão complexa.

Porém, não acho que o melhor caminho seja fugir da questão, já que essa é uma condição referente à pedagogia, e não apenas à pedagogia teatral. Paulo Freire, pensador mundialmente respeitado e nacionalmente injustiçado pelo atual governo federal<sup>54</sup>, já tratava desse aspecto em seu livro *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Freire afirma que um pedagogo não deve se passar por um terapeuta, mas não podemos negar nossa condição de gente “de que se alonga, pela minha abertura humana, uma certa dimensão terapêutica” (FREIRE, 1996, p. 1863). Sabemos que as práticas corporais visam a cena, mas tão irresponsável quanto assumir que a professora é uma terapeuta, é ignorar que o corpo artístico é também o pessoal!

A interpretação que faço dessa divisão é que, afastando o corpo da artista de seu aspecto terapêutico, logo pessoal, ocorre a materialização do corpo. Afastado do pessoal, o corpo pode ser assumido em função de **instrumento**, uma **ferramenta**.

O entendimento do corpo como uma ferramenta é comum desde o surgimento do capitalismo. O corpo mecânico é uniforme e previsível, e seus poderes e possibilidades podem ser manipulados. Assim, seja para produzir em fábricas ou em salas de ensaio, podemos investigar os limites da imaginação do corpo, como evitar ou neutralizar certos sentimentos, ou ainda utilizá-los de forma racional (FEDERECI, 2017).

Metamorfoseando nosso corpo em ferramenta ou instrumento, podemos “executar qualquer trabalho” (AZEVEDO, 2002, p. 184) exigido **pelo dramaturgo, pelo encenador, pelo figurinista**, ou seja, pela cena, e conseguiremos controlar “a imagem do espetáculo e seu impacto sobre o público,” garantindo “a identificação, a transferência ou a catarse” (PAVIS, 1999, p. 76). Ou seja, **um ator** que domina seu corpo é a **ferramenta** perfeita para um espetáculo!

---

<sup>54</sup> Segundo matéria de abril de 2019 do jornal O Globo, o “Presidente disse que usaria 'um lança-chamas' para expulsar do MEC as ideias do educador” (BORGES; AMIN, 2019).



E foram com essas palavras que construí minhas práticas e minhas atitudes pedagógicas. Eu pensava em achar técnicas e métodos que ajudassem alunas e eu a **dominarmos** nossos corpos. Eu pensava em exigir cada vez mais (e de maneira mais ríspida) para nos preparar, da melhor forma possível, para o que o teatro exigia de nós. Eu buscava a técnica com a qual poderíamos nos comunicar com “os recantos mais escondidos, secretos, belos, demoníacos e líricos de nossa alma” (FERRACINI, 2001, p. 37), mas que não nos afetasse pessoalmente, pois a técnica separaria o ator da pessoa.

Todas as aulas em que me senti humilhada, todos os ensaios em que saí chorando de frustração, todas as vezes em que odiei a incapacidade de meu corpo de não ser como gostariam que ele fosse faziam parte do caminho que se deve percorrer quando se quer virar uma artista. A dor desses processos já tinham ferido meu corpo bem antes da morte de meu pai. Eu só não tinha percebido.

Em um outro trecho do já citado livro *O Conto da Aia* (ATWOOD, 2006), a personagem principal da história apresenta uma reflexão sobre controle que acho pertinente trazer aqui:

Talvez nada disso seja a respeito de controle. Talvez não seja realmente sobre quem pode possuir quem, quem pode fazer o que com quem e sair impune, mesmo que seja até levar à morte. Talvez não seja a respeito de quem pode se sentar e quem tem de se ajoelhar ou ficar de pé ou se deitar, de pernas abertas arreganhadas. Talvez seja sobre quem pode fazer o que com quem e ser perdoado por isso. Nunca me diga que isso dá no mesmo. (ATWOOD, 2006, p. 2073)

Talvez seja isso. Em processos nos quais a **dominação** não só é permitida, como almejada, podemos fazer o que quisermos, com quem quisermos e sermos perdoadas se o resultado final for satisfatório.

---

Sugestão  
sonora:  
silêncio  
absoluto.

### 3.4 SANGRANDO

*A cena começa do lado de fora de um grande tribunal. Do lado de fora, o dia está ensolarado e uma grama verde rodeia o prédio. Apenas uma porta separa o mundo real do tribunal, uma porta grande, imponente, mas que mostra desgastes de tempo. Anna está na porta do tribunal, apreensiva. O atraso de mais de 10 minutos corrobora para que seu nervosismo aumente. O horário, começinho da manhã, corrobora para que seu humor piore e seu raciocínio fique mais lento. A porta da sala abre, um homem sai rapidamente do tribunal e indica que Anna pode entrar.*

*O tribunal é escuro, com paredes altas, com grandes janelas cobertas por uma cortina preta que impede que a luz natural entre na sala. Tudo cheira a mofo. O chão de madeira está gasto, assim como a mobília do tribunal, dando a impressão de que o lugar já foi muito próspero, mas havia parado no tempo. Ao fundo do tribunal, dois juízes, homens, estão sentados, olhando para baixo, o Juiz 1 e o Juiz 2. Eles ignoram a entrada de Anna no tribunal. Anna aproxima-se devagar, sorri, esforça-se bastante para ser simpática, apesar do horário. Os juízes indicam que ela pode sentar-se em uma pequena cadeira dura e uma mesa velha, na frente deles, e começam a olhar seu projeto de mestrado. Ela se senta na ponta da cadeira, tentando manter o alinhamento de sua coluna e de seus pensamentos.*

**Juiz 1:** Então (*lendo no projeto*), Anna, você fala sobre esse projeto aqui... Sobre o que é? Sobre corpo? É isso?

**Anna:** É... eu... falo de corpo.

**Juiz 1:** Certo, esse é seu objeto de estudo. E aí?

*Anna fica sorrindo, sem saber se deve repetir o que eles já poderiam ter lido no projeto ou se pode ser mais pessoal que um papel. Mexe-se na cadeira dura.*

**Anna:** Bem, a história é um pouco longa, não sei se temos esse tempo! (*A tentativa de piada falha, então começa a falar mais rápido*) Tudo começou com a morte do meu pai.

*Juiz 1 respira fundo e se joga na cadeira. Juiz 2 olha para Anna achando exótica sua fala e seu sorriso fica um pouco maior.*

**Anna** (*nervosa, percebendo o enfado de Juiz 1, fala ainda mais rápido*): Bem, é que ele morreu e meu corpo mudou, e aí eu vi que mudou no teatro também, e aí eu dava as minhas aulas, e aí eu aprendi um monte de coisa com minhas alunas, e aí eu vi que eu poderia repensar minhas práticas pedagógicas teatrais!

*Juiz 1 volta a olhar para Anna. Ela sorri, satisfeita de ter resgatado a atenção dele.*

**Juiz 1:** Repensar como? Já tem muita gente pensando o corpo no teatro!

**Anna:** Ô, se tem (*a tentativa de piada falha novamente*). Mas é que eu acho que a gente poderia pensar e fazer as coisas de outro jeito. Eu já inicio olhando para o corpo de outro jeito.

**Juiz 1:** Outro jeito como?

**Anna** (*pensa em fazer uma piada, mas se segura*): Utilizando outras referências, um estudo interdisciplinar.

**Juiz 1:** Tá, tudo bem. Mas você vai dar um olhar para o corpo como? Vai ser um olhar marxista? Um olhar foucaltiano?

**Anna:** Não, eu não vou fechar em um teórico...

**Juiz 1:** Mas você tem que olhar o corpo com alguma definição! Eu vou falar do corpo foucaltiano, eu vou...

*Neste momento, alguém abre a porta e pede para falar com Juiz 1. Ele se levanta, sai do tribunal e Juiz 2 fica olhando e sorrindo para Anna.*

**Anna** (*tentando achar em Juiz 2 um aliado*): Então, mas se eu estou falando que minha proposta é um olhar diferente, não faz sentido com a minha proposta fazer isso, né?

**Juiz 2** (*com o mesmo sorriso*): Eu entendo, eu entendo. Mas é que para pesquisar, tem que fechar!

*Neste momento, Juiz 1 volta, parecendo ainda mais irritado e senta-se novamente em seu lugar.*

**Juiz 1:** Bom, isso é uma coisa importante que tem que ser decidida no começo da pesquisa, tá? Então, define. O corpo será analisado pelo viés foucaltiano, por exemplo.

**Anna:** Então, eu tava falando é que...

**Juiz 1 (interrompendo):** Mas qual a sua metodologia? Quais suas hipóteses?

**Anna (demora para responder, tentando não chorar por ter sido cortada):** Eu comecei olhando para as práticas teatrais embasada num tripé sugerido pelo professor Boaventura, sabe? (*Os juízes não parecem saber*). Comecei desconfiando dos valores patriarcais, coloniais e capitalistas do teatro. Mas depois eu percebi que o patriar...

**Juiz 1 (interrompendo):** Sim, tem muita gente no teatro pesquisando o colonial, trazendo outras falas do teatro que vão além dos encenadores europeus. Realmente, é importante que a gente fale menos dos europeus!

**Anna (empolgada com a resposta positiva de Juiz 1):** Sim, e também é importante falar sobre o patriarcal no teatro, afinal, considero ele a base de...

**Juiz 1 (interrompendo):** Ah, mas isso no teatro não tem mais, não! Temos muitas professoras, encenadoras por aqui. E hoje em dia não tem mais isso de gênero para personagem. Uma mulher pode fazer um personagem masculino, por exemplo.

**Anna (irritada):** Sim, mas colocar uma mulher para fazer Hamlet sem mudar o comportamento da personagem, as atitudes, as falas, as roupas, a voz grave e masculinizada não é dar a mesma oportunidade para as mulheres, é travestir as mulheres de homens para que elas também possam brincar!

*Juiz 1 olha para Anna. Juiz 2 parece sorrir ainda mais, como se seu sorriso fosse o termômetro da tensão presente na sala.*

**Juiz 2:** Mas essa ideia de patriarcado como um grande mal, um grande vilão, é um pouco... ultrapassada, né?

**Anna:** Olha, eu não acho. E eu não estou falando isso sozinha, tem uma vasta literatura de feministas latino-americanas que corroboram essa minha visão, e...

**Juiz 1** (*interrompendo*): E o capitalista?

**Anna** (*jogando-se no encosto duro de sua cadeira*): Eu comecei a questionar os modos de produção do teatro.

*Juiz 1 sorri. Anna ainda acha que pode ser ouvida, então alinha novamente sua coluna para falar.*

**Anna**: Os cronogramas, os editais, as práticas interrompidas, a falta de continuidade do trabalho, as bancas majoritariamente masculi...

**Juiz 1** (*interrompendo*): Sim, o sucateamento da cultura é absurdo! Sim, é muito importante falar disso também! Você pode conversar com grupos de teatro, aqui mesmo temos vários responsáveis por grupos diferentes! Você pode fazer uma pesquisa sobre esses grupos!

**Anna**: Ah, sim, boa ideia!

*Anna se assusta com sua última fala, ela sabe que isso não tem a ver com sua proposta. Juiz 2 passa a sorrir menos, o nível de tensão da sala diminuiu.*

**Juiz 2**: Ah, gostaríamos de falar sobre a sua escrita. Você escreve muito bem!

**Anna** (*cada vez mais frustrada consigo e com os juízes*): Ah, obrigada.

**Juiz 2**: De verdade, você escreve muito bem.

**Juiz 1**: Sim, independentemente das muitas falhas do projeto, o texto é muito bom. E quando você usa uma imagem para ajudar a passar sua ideia, é muito divertido.

*Anna só dá um sorriso com os lábios fechados.*

**Anna**: Que bom que pelo menos da forma do projeto vocês gostaram...

**Juiz 1**: Olha (*lendo o nome no projeto*), Anna, eu acho que o projeto tem problemas, mas dá para ficar muito bom e você pode sair com esse corpo... Aliás, acho fundamental que você dê um nome para esse corpo!

**Anna**: Como assim?

**Juiz 2**: Um nome, boa ideia!

**Anna**: Mas ele já tem um nome!

**Juiz 1:** Qual?

**Anna** (*tentando fazer uma piada*): Corpo? (*Os juízes não dão risada*) O corpo chama corpo!

**Juiz 1** (*ignorando Anna*): Um nome... A gente já tem corpo-ferramenta, corpo-instrumento... Não sei, algum nome que deixe claro que você está pensando algo único, algo novo, algo exclusivo!

**Anna:** Olha, eu realmente acho que não sou a única pessoa que entende o corpo dessa forma...

**Juiz 1:** Como assim? Claro que é!

**Anna:** Mas esse entendimento de corpo em relação com o ambiente está presente desde os gregos pré...

**Juiz 2:** Pode ser alguma coisa com as palavras que você usa bastante no projeto!

**Anna:** Por exemplo, corpo-ambiente?

**Juiz 1:** Não, esse termo eu já ouvi!

**Anna:** Jura? Estranho, pois eu usava esse termo antes de achar uma atitude patriarcal nomear algo que...

**Juiz 1** (*interrompendo*): Sim, sim. Lembrei! Foi criado por aquela teórica corporal brasileira famosa.

**Anna:** Não, não foi.

**Juiz 1:** Foi, sim.

**Anna:** Não, não foi. Eu li bastante a obra dela e posso afirmar que não veio de lá. Por mais que, em muitos aspectos, nossos pensamentos tenham pontos convergentes, eu posso afirmar que esse termo não é dela.

**Juiz 1:** É dela, sim!

**Juiz 2:** Bom, mas depois você pensa outro nome!

**Juiz 1:** Isso! O nome é importante, traz uma ideia de originalidade, posse de um conhecimento. E, de qualquer forma, é importante você ter esse nome para a metodologia corporal que você vai criar ao final da pesquisa!

**Anna** (*sua voz fica mais estridente*): Não! Não! Eu não quero mais uma metodologia! Minha proposta é fazer uma reflexão, um questionamento, incomodar, chame do que quiser. Mas não é uma metodologia!

**Juiz 1:** É uma metodologia, sim.

*Anna está cansada, frustrada e arrependida por ter fingido concordar tantas vezes com os juízes durante a conversa. Ela recosta novamente na cadeira dura, respira fundo, ponderando se deve insistir na conversa. Anna percebe então que na carteira à sua frente tem algo riscado. Está escrito “você está esperando ser quem para ser a artista que você é?”. Ela lê a frase e sorri.*

**Anna:** Aparentemente, não temos o mesmo entendimento sobre metodologia...

**Juiz 2** (*seu sorriso aumentou*): Acho que você não entendeu direito o que é ter uma metodologia. A gente pode te explicar e sugerir um teórico para você embasar sua metodologia...

**Anna** (*levantando*): Não, obrigada!

**Juiz 1:** Aonde você vai?

**Anna:** Embora. Obrigada pelo elogio, desculpe gastar o tempo de vocês.

**Juiz 2** (*seu sorriso está quase rasgando sua face*): Você está bem? Você está certa de quer fazer isso? Você realmente quer sair desse tribunal?

**Anna:** Sim, obrigada. Tchau!

**Juiz 1:** Quem você pensa que é para ir embora assim, menina?

**Anna:** Eu? Sou a artista que eu queria ser. Mais uma vez, obrigada. Tchau.

Sugestão sonora: os sons que estão acontecendo neste momento no local em que você está lendo este texto.

### 3.5 PINTAS E TATUAGENS

Ao me voltar para a teoria, ofereceram-me um **corpo-ferramenta**, um **corpo-instrumento**, um corpo dividido em peças, que se encaixam e podem funcionar perfeitamente, tal qual uma máquina. Para uma pessoa que não acredita em muita coisa como eu, sempre foi muito confortável agarrar-me em técnicas e coisas objetivas. Uma mão, uma perna, uma coluna. Uma coluna: sete vértebras cervicais, doze vértebras dorsais, cinco vértebras lombares. Simples, todo mundo tem coluna, independentemente da sua história.

Mas minha história insistia em não se separar mais de meu corpo. Comecei a entender o corpo não apenas como suas partes palpáveis, mas também de forma subjetiva, construído de referências variáveis com a cultura dos grupos e os momentos do tempo (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012). Sim, todo mundo tem coluna, mas ninguém é independente de sua história, de sua cultura, de sua sociedade, de seu tempo.

Eu entendia que meu corpo era feito de pintas e tatuagens: se eu escolhi cada tatuagem para marcar meu corpo, as pintas surgem sem que eu tenha escolhido, como consequência por eu estar viva e de como vivo. As mudanças que eu vivia em função da morte de meu pai, as pintas, invadiam a cena e a sala de aula, e a teoria não tinha sido suficiente para amenizar aquela dor.

Olhei então para minhas práticas, para minha realidade, para o teatro que eu fazia. Olhei para mim, para as artistas que estavam ao meu lado, olhei para as alunas que estavam comigo. E, finalmente, olhei para outros saberes, outras áreas do conhecimento, outras práticas. E foi desses olhares que fui desenhando um novo entendimento de corpo, que influenciava as minhas práticas pedagógicas e artísticas, que mudava meu jeito de pensar o corpo, que alterava minhas práticas... Mas, neste momento, vamos focar no entendimento de corpo.

Ainda no começo desta investigação, antes do início do mestrado, comecei a utilizar um termo que me auxiliava a falar sobre outra proposta de olhar para o corpo. O termo era corpo-ambiente. Com esse termo, eu queria deixar claro que não estava falando do corpo da teoria teatral, eu não separava o corpo do seu ambiente, de sua história, de sua sociedade, de suas experiências. Eu achava importante não apenas deixar claro que eu estava



falando de um corpo de forma diferenciada, como achava vital criar um termo meu para isso.

Logo no começo do mestrado, fui convidada pela minha orientadora a conhecer mais o entendimento de corpo como *physis*. Etimologicamente, *physis* é “uma palavra grega utilizada primeiramente para o mundo vegetal, designando o processo de produzir, crescer” (FERREIRA; SILVA, 2011, p. 4). Porém, os filósofos gregos pré-socráticos expandiram o entendimento de *physis* ao relacioná-la ao ser humano. *Physis* parou de significar apenas um processo de produção e crescimento individual, mas começou a significar também os desdobramentos deste processo, colocando as pessoas em relação com o seu meio:

[...] havia uma relação de conteúdo entre o indivíduo, o coletivo e o Mundo. Havia a noção de unidade, uma essência que se mantinha presente em tudo que havia sobre a Terra, uma interligação permanente de movimento em si mesmo, atuando para um fim também em si, isto é, o próprio Existir. (FERREIRA; SILVA, 2011, p. 5).

Interessante que, mesmo percebendo que *physis* era um conceito que representava meu entendimento de corpo, eu ainda insistia em denominar o corpo como corpo-ambiente. Eu realmente acreditava que a validade desta investigação estava em defender esse termo, e quem sabe até tornar esse termo obrigatório em futuras práticas pedagógicas? Não seríamos mais engavetadas em **corpos-ferramentas**, agora poderíamos ser livres o quanto quiséssemos na gaveta do corpo-ambiente!

Claro que eu não percebi essa incoerência sozinha. Além da sempre gentil orientação da professora Dra. Marília Velardi para que eu percebesse que meu atual entendimento de corpo era tão antigo quanto os pré-socráticos, fui percebendo ao longo desta investigação que diversos pensamentos sobre corpo, de diversas épocas e diversas teorias, suprimiam a necessidade de eu criar mais uma nomenclatura e sua gaveta para nossos corpos.

O toque final veio durante o exame de qualificação desta pesquisa, quando a professora Dra. Verônica Fabrini perguntou se eu não achava que nomear um corpo era uma atitude de domínio tão patriarcal quanto as outras atitudes que eu condenava. *Eita, patriarcado enraizado...*

Sim, eu achava! Percebi, então, que o que guiava minhas práticas não era um termo, mas sim um jeito de pensar (e, por consequência, de agir) com/sobre/do/no corpo. Porém, o entendimento do corpo como *physis*, dessa integração entre pessoa e ambiente, não surgiu da noite para o dia, mas sim quando tirei meus olhos dos livros e voltei para a pedagogia corporal no teatro. Em especial para o meu ambiente: a sala de aula.

Durante minhas aulas, eu sempre brinquei que a sala era um microcosmo da sociedade. Claro que as turmas sempre foram muito heterogêneas e mudam radicalmente de perfil de acordo com o horário das aulas e com a localização da escola. Mas, ao longo desses mais de dez anos lecionando, eu percebia diferentes ondas passando pelas minhas aulas: quando comecei, muitas alunas faziam yoga, falavam muito em foco, alongamento e respiração. Essas alunas foram ficando mais escassas, e começaram as alunas malhadas, com corpos rígidos e extasiadas com aulas pesadas, que substituiriam seus dias na academia.

Yves Michaud, ao falar do corpo nas Artes Visuais, afirma que três “grandes registros parecem organizar o imaginário do corpo na arte do século XX: o do corpo mecanizado, o do corpo desfigurado, o do corpo da beleza” (MICHAUD, 2011, p. 547). Se as alunas traziam em seus corpos esses elementos, nos últimos tempos observei algumas mudanças. Ao imaginário do corpo apontado por Michaud, começou a vir com força o corpo religioso.

A partir de 2013, espantou-me a crescente de alunos evangélicos e a forte presença de Deus em minhas aulas. Ao mesmo tempo, muitas alunas foram saindo dos armários e das caixas em que tinham sido colocadas.

Atualmente, além dos já citados, outros dois registros são recorrentes em sala de aula: o corpo médico e o corpo violento. Ao falarem de seus corpos, as alunas começam a listar todos os problemas de coluna, joelho, articulação, tendão e pedem que eu passe um exercício que resolva seus problemas. Ao irem para cena, é comum apresentarem criações que acabem (e/ou comecem) com tiro, porrada e bomba.

Digo isso não para encaixotar as alunas em um perfil, mas para exemplificar que toda sociedade produz, na definição da professora e antropóloga belga radicada no Brasil, Els Lagrou, um “estilo de ser”, um estilo de gostar, que se tornam vetores das atitudes e pensamentos das pessoas,

Sugestão sonora: música Beijinho no Ombro, por Valesca Popozuda (VIEIRA; CASTRO; VIANNA, 2013).

refletidos em suas roupas, objetos, palavras e gestos (LAGROU, 2010, p. 01). E, por muitos anos, mesmo percebendo esses corpos diferentes, eu só fazia uma piada sobre essas mudanças e começava a aplicar técnicas para apagar aquelas histórias, aquelas identidades e construir o corpo ideal. Na busca por propiciar que as alunas tivessem os melhores corpos para a cena, eu olhava para as técnicas, para a teoria, para a cena, mas não para os corpos. Eu tentava aplicar um olhar recortado, exato e estanque para o que era vivo, plural, mutável. E, claro, como mulher colonizada, eu minimizava essa minha percepção, afinal, era só a minha experiência, e eu não sou ninguém.

Acredito que essa incoerência entre minha atitude pedagógica e meu novo entendimento de corpo estava relacionada também com a minha limitação em entender corpo apenas como algo inerente à atriz. Mesmo sendo atriz e dramaturga e pedagoga, eu demorei a perceber que meu corpo não estava limitado a apenas uma função!

Em junho de 2018, lancei o livro *Dia de Mudança*, uma dramaturgia infantil feminista, premiada pelo edital do Programa de Ação Cultural (ProAC) do Governo do Estado de São Paulo. Na ocasião, trocando mensagens com a minha orientadora, a professora Dra. Marília Velardi, ela mandou apenas uma frase que tirou meu sono por um fim de semana, mas abriu o meu olhar para a investigação que eu realizava. Ela sugeriu que eu olhasse para minha produção artística e olhasse para a investigação que eu fazia, e percebesse como meu corpo estava no livro que eu tinha acabado de lançar (na verdade, a frase foi algo mais divertido como “pare com essa bobagem de falar só do corpo da atriz”<sup>55</sup>, mas acredito que a primeira versão sofrerá menos julgamento ao ser lida).

Foi então que tive a epifania de que meu corpo de atriz era o mesmo corpo da dramaturga e da professora. É esse mesmo corpo que atua, que escreve, que dá aula. Percebi que, ao investigar o corpo, eu não questionava e modificava minha forma de pensar-agir apenas como atriz, mas também como professora e dramaturga.

O corpo que escreve passa pelas mesmas construções que o corpo que atua e/ou o corpo que dá aula. A dramaturga, assim como a atriz, assim como a

---

<sup>55</sup> Professora Dra. Marília Velardi, em mensagem recebida via aplicativo WhatsApp, em 10 de junho de 2018.

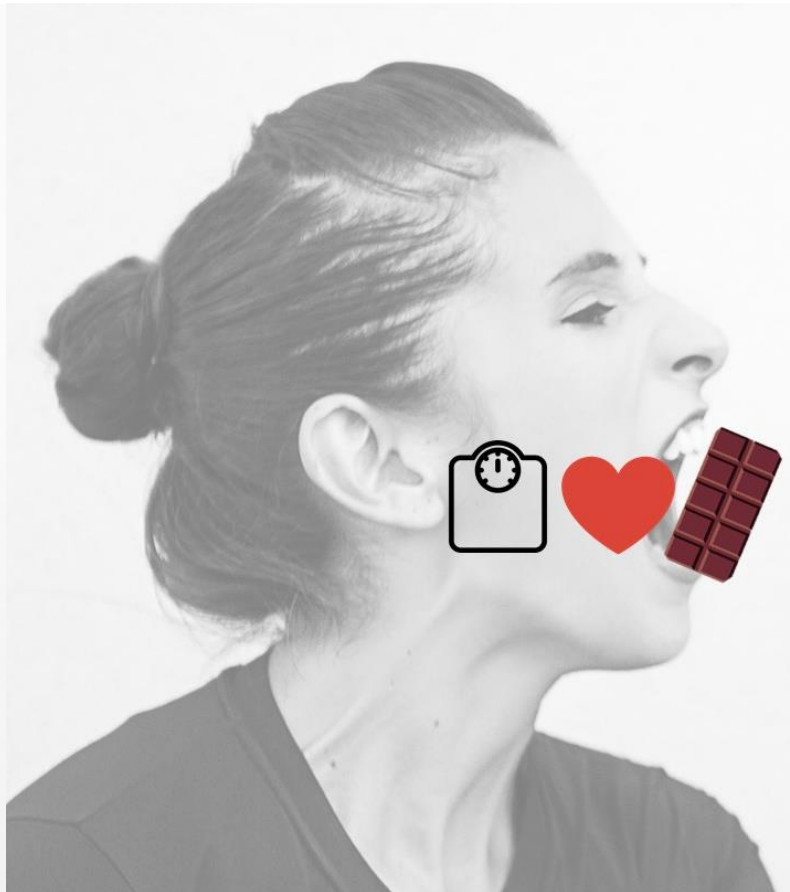
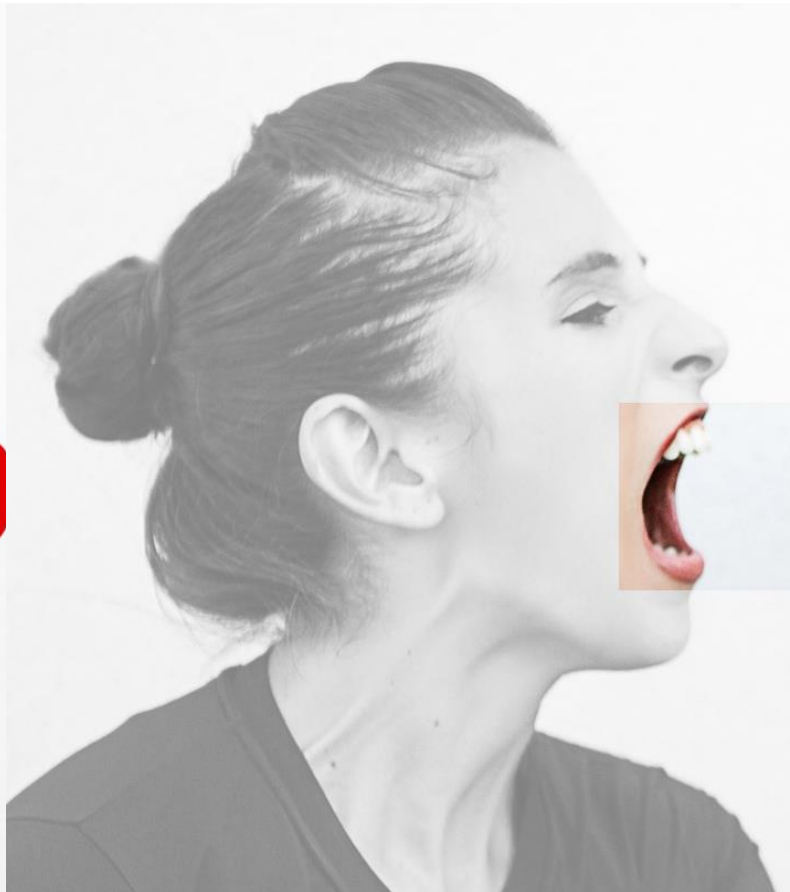
professora, também passa por suas opressões, pela idealização de sua forma de agir e por uma classificação hierárquica no fazer teatral. E, demorei para entender, era exatamente esse mesmo processo que acontecia com meu corpo diariamente, onde eu estivesse, seja como filha, como esposa, como funcionária, como brasileira, como mulher, como pessoa!

Por isso, ao investigar corpo, volto a afirmar que esta não é uma investigação apenas PARA atriz ou artistas. Mas sim COMO uma atriz, dramaturga e pedagoga investigou sobre/no/do/com corpo. Conto este processo a partir do corpo da artista e pedagoga, pois é quem sou. Mas, ao falarmos de corpo, falamos de pessoas, não de profissões.

E isso fica óbvio na trajetória percorrida até aqui: o ciclo interminável de algo pessoal para o profissional, para o acadêmico, para o pessoal, para... Da morte do meu pai para o teatro, para a Academia. Mas eu mesma não percebi essa obviedade tão facilmente.

Apenas após passar anos investigando dentro das salas de aula e de ensaio, lendo, conversando e questionando, percebi que não era mais o corpo da artista e da professora que estava mudando. Comecei a perceber mudanças de comportamento, de ações e falas que não estavam mais limitadas a processos artísticos e pedagógicos, mas impactavam diretamente nas minhas ações como cidadã. Afinal, na vida temos feridas, cicatrizes, hematomas, pintas e tatuagens. E assim como fiz aos 17 anos, cobrindo uma cicatriz que eu odiava em meu pé com uma linda tatuagem, percebi que talvez eu estivesse fazendo isto novamente, trocando minhas cicatrizes por arte.

Para mim, não bastava apontar a lupa para enxergarmos de maneira ampliada o patriarcado presente no teatro. Compreendendo o patriarcado no meio em que vivo, COMO posso agir para mudar este meio? Sendo coerente com o processo que venho contando, parto do pessoal, vou para o profissional, vou para o acadêmico, volto para o profissional: a mudança em meu corpo era uma mudança pessoal, artística, mas também uma mudança pedagógica. Continuemos, então, nossa trajetória.



# PALADAR

*“Dize-me o que comes e te  
direi quem és”<sup>56</sup>*

---

<sup>56</sup> Frase do livro *A Fisiologia do Gosto*, do francês Jean Anthelme Brillat-Savarin (1995).

#### 4.1 MASTIGUE DE BOCA FECHADA

A primeira lembrança que tenho de uma festa familiar é ao redor de uma mesa. A última lembrança que tenho de uma reunião (nem precisa ser uma festa) familiar é ao redor de uma mesa. Para mim, celebrar é sinônimo de comer muito e bem.

Se não consigo lembrar qual era a ocasião que fazia minha família festejar ao redor da mesa, também não consigo lembrar exatamente como minha relação com comida, afeto e práticas pedagógicas começou. Lembro-me de uma ex-aluna, a Mari, que gostava muito de mim e, ao descobrir minha paixão por chocolate, começou a me presentear com muitos chocolates. Lembro-me também de um ex-aluno, o Cadu, que já sabendo do meu gosto por doces, um dia presenteou-me não com um, mas com dois doces. Quer dizer, mais ou menos. A bomba de chocolate era para mim. O *cheesecake* era para o meu marido (que o aluno não conhecia pessoalmente).

Achei seu gesto tão carinhoso que resolvi tirar uma foto e postar em uma rede social. Pronto! A partir desse dia foi criada uma mitologia: a da magra professora de corpo viciada em chocolate. O que eu nunca postei foi o rígido controle alimentar que exerço todos os outros dias da semana para compensar os festejos gastronômicos e manter meu corpo com aproximadamente 60 quilos.

Bem, sendo parcialmente verdadeira (ou parcialmente falsa), essa mitologia foi criada. E tal qual toda boa ficção, a mitologia espalhou-se e até hoje recebo chocolates de muitas alunas e/ou turmas para quem dou aula. De qualquer forma, para mim a pedagogia tornou-se indissociável do chocolate! Dar aula é um prazer! Comer é um prazer!

É mesmo?

Foi ouvindo o historiador Luiz Estevam de Oliveira Fernandes falar sobre a gula no podcast do CPFL Café Filosófico, que comecei a refletir que a relação que eu fazia entre pedagogia e nossa boca vai um pouco além do chocolate. No programa intitulado *A gula: entre vícios e virtudes*, Fernandes analisa a gula ao longo da história, levantando relações entre a forma como comemos e a religião, a literatura, a estética e a medicina (FERNANDES, 2016):

Sugestão sonora: som de quando engolimos a seco.

Figura 15 – Eva oferece a maçã para Adão, com uma folhagem caída em seu colo



Fonte: Tintoretto (1550).

Como apontou Fernandes, se antes da cultura judaico-cristã não existiam os pecados, a religião cristã já associa o primeiro pecado às nossas bocas (FERNANDES, 2016). É através de Eva, uma mulher, de uma maçã, um dos alimentos menos tentadores que consigo pensar, e de nossas bocas que é cometido o primeiro pecado e somos expulsas do paraíso. *Se fosse um chocolate, pelo menos...*

Desde o paraíso, o controle dos corpos através de nossas bocas esteve presente. A psicanalista brasileira Cybelle Weinberg, ao pesquisar a evolução histórica da anorexia nervosa, indicou que “vários povos da Antiguidade incentivavam o jejum voluntário como uma prática religiosa e viam na abstinência alimentar uma forma de purificação” (WEINBERG, 2010, p. 225). Se comer em excesso era pecado, o seu contrário, o jejum, era uma forma de purificar o corpo.

Corpos magros foram frequentemente registrados em textos, esculturas e pinturas religiosas: santos magros, mulheres magras, costelas aparentes, abdomens definidos, dedos magros e compridos (FERNANDES, 2016). Ainda que homens e mulheres praticassem o jejum religioso, no período entre os



séculos XIII e XIV, a prática começa a ganhar força entre as mulheres, e há um crescimento do número de “santas jejuadoras” (WEINBERG, 2010, p. 225). Os excessos advindos das práticas de jejuns das santas e suas seguidoras, a valorização do jejum como espetáculo, seja pelas santas ou por artistas da fome que se apresentavam em feiras, assim como o entendimento do jejum prolongado como um sintoma patológico foram fatores que afastaram cada vez mais a prática do jejum de um ideal religioso (WEINBERG, 2010). Porém, o que os estudos de Cybelle Weinberg apontaram é que há grande semelhança entre o “meio sociocultural das mulheres que jejuavam [religiosamente] e as modernas anoréxicas”. Se o jejum autoimposto atual não tem mais o caráter religioso de antes, ele “parece florescer em eras e sociedades nas quais **indivíduos** (em geral mulheres) têm falta de atenção adequada, **controle** e **respeito**, encontrando na recusa em alimentar-se uma via de expressão” (WEINBERG, 2010, p. 232, grifos nossos).

Assim, saímos das pressões religiosas e, nos dias de hoje, “as pressões culturais reforçam o conceito de que ser magra é importante e o apelo da magreza estendeu-se a vários aspectos da vida diária. Em outras palavras, ser magra é ter poder” (WEINBERG, 2010, p. 233).

Não podemos esquecer que existem exceções! Geralmente, relacionada aos homens. Homens poderosos, que possuem em suas barrigas uma representação física de seu poder econômico e social.

Figura 16 – Rei Momo e Rainha do carnaval 2016



Fonte: Oliveira; G1 (2017).

Nessa construção de um corpo magro como sinônimo de poder, a relação da mulher com a comida vem sendo constantemente controlada. Como apontou a filósofa norte-americana Susan R. Bordo no livro *Gênero, Corpo e Conhecimento*, a “fome feminina, no entanto, é retratada como algo que precisa ser refreado e controlado e o comer feminino é visto como um ato furtivo, vergonhoso, ilícito” (BORDO, 1997, p. 22). Parece que, ao falarmos de controle de corpos, nenhum pedacinho de nós passa despercebido, nem o nosso paladar!

Mas e se o controle de nosso paladar fosse só um aspecto do controle dos corpos através da boca? Afinal, como afirma Le Breton, a boca é muito importante:

A boca é o lugar manifesto do intercâmbio com o mundo e da interiorização do universo em si; nele o gosto de viver **do homem** pode evadir-se ou restaurar-se, seu sentimento de identidade vacilar e corromper-se. A boca é uma das zonas mais investidas do corpo, não só por sua localização no centro da face, mas também porque ela encarna a palavra e a via essencial de passagem à interioridade do indivíduo. (LE BRETON, 2016, p. 500, grifo nosso)

Através da boca, não apenas mastigamos e engolimos o mundo. É através da boca que acontece uma das manifestações mais valorizadas de nossa linguagem: a fala!

No texto *A Máscara*, ao refletir sobre a impossibilidade da fala de escravos pelo uso da máscara, a autora Grada Kilomba esclareceu que:

Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. (DE JESUS, 2016, p. 172)

E então volto novamente para a imagem de algumas páginas anteriores, a pintura de Eva, a primeira mulher, de traços europeus, segurando a maçã, e penso que, menos do que a mordida na maçã, sempre ouvi sobre a culpa de Eva em oferecer a maçã, em tentar Adão com a maçã! Eva morreu pela boca: foi através de sua fala que ela ofereceu a maçã, convencendo o pobre Adão sem personalidade a cometer junto com ela o primeiro pecado.

O controle de nossa boca nunca foi apenas uma questão estética, nunca foi apenas uma questão religiosa, nunca foi apenas uma questão financeira. O controle de nossas bocas é uma questão de poder, de controle patriarcal de nossos discursos, de nossos corpos, de nós!

Ao estudar o paladar, caí novamente em uma encruzilhada, pois entendi que no mesmo lugar, na boca, eu posso ter sensações de prazer e de culpa, posso viver situações de dominação e de liberdade. E percebi que é nesta mesma encruzilhada que eu estava em relação à pedagogia!

Quantas vezes máscaras invisíveis já não controlaram meu pensar-agir pedagógico, alegando que minhas propostas e ações são utópicas, inviáveis financeiramente, já feitas por outras pessoas ou ainda uma afronta aos que tinham vindo antes de mim?

O que nós, artistas, estamos ingerindo? Quais receitas estamos seguindo para que alcancemos o corpo ideal no Teatro? O que esperamos das práticas pedagógicas? Será possível pensarmos uma pedagogia com, no e dos corpos, ao invés de **controle** sobre os corpos? Será possível realizarmos processos pedagógicos não patriarcais além de nossas companhias e salas de ensaio?

O que trago aqui não é uma resposta para essas questões. E sei que, assim como eu, muitas outras artistas e grupos teatrais estão fazendo e pensando processos que combatem opressões que por anos regem nossos corpos. O que estamos fazendo, eu e as artistas e pedagogas que lutam contra práticas pedagógicas e artísticas opressoras, é o processo que Grada Kilomba chama de reparação. Estamos negociando a realidade para reparar o mal causado pelas opressões (no meu caso, patriarcal), através da mudança “de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios” (DE JESUS, 2016, p. 180).

Ao adentrarmos na pedagogia, não posso prosseguir sem uma pausa para devorar ~~minha maçã~~ meu chocolate. E você, qual o seu chocolate? Por favor, sirva-se à vontade e vamos continuar!

---

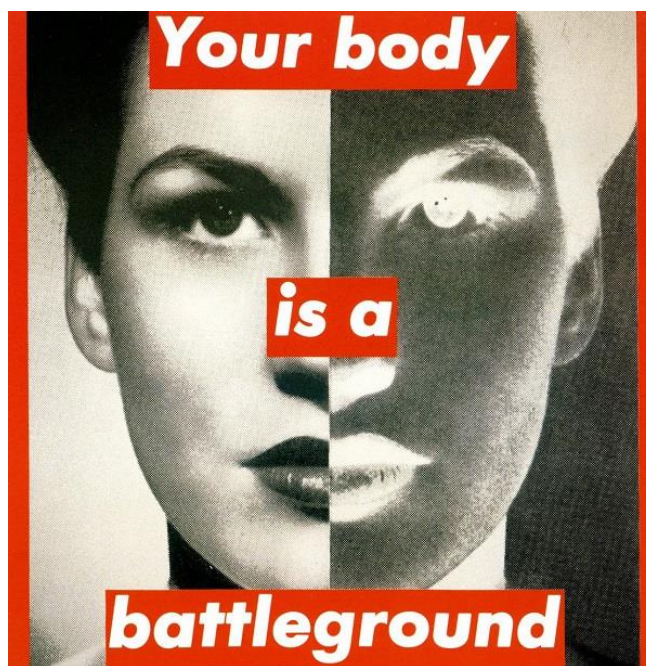
Sugestão sonora: música Comida, por Titãs (ANTUNES; FROMER; BRITTO, 1987).
---

## 4.2 MISE EN PLACE<sup>57</sup>

Como escrevi no capítulo guiado pelo tato, a investigação sobre/no/do com corpo levou-me a investigar as práticas pedagógicas que encontram, percorrem, atravessam e/ou marcam este corpo. E esta investigação pedagógica inclui não só as minhas ações como professora, mas também como aluna, incluindo a escolha do programa no qual realizo este mestrado. Acredito já ter exposto por que esta investigação não se dá em um programa de Artes. Mas por que ela é feita no Programa de Mudança Social e Participação Política (ProMuSPP) da EACH/USP?

Uma das obras da artista Barbara Kruger, criada para debater a questão do aborto nos Estados Unidos da América, explica de uma maneira simples por que esta investigação corporal-pedagógica-artística é coerente com o ProMuSPP:

Figura 17 – Seu corpo é um campo de batalha



Fonte: Kruger (1989).

Eu já havia aprendido que, ao investigar o corpo, eu não estou restrita à Arte, assim como as ações deste corpo no mundo, e do mundo neste corpo, não

<sup>57</sup> Termo francês que significa “colocar em ordem”. O termo é recorrente na gastronomia e indica a arrumação dos ingredientes e materiais necessários para cozinhar.

ficam limitadas à sala de aula e ao palco. Numa sociedade patriarcal, nosso corpo não é apenas nosso, mas é um campo de batalha onde outras pessoas querem impor seu poder e sua dominação. Quaisquer propostas que visem acabar com essa dominação são propostas sociais e políticas.

Mas PARA QUE uma artista e pedagoga quer falar de propostas corporais-pedagógicas-artísticas? Não seria melhor deixar esse tipo de investigação para cientistas sociais e políticas? Bem, assim como em outros momentos desta dissertação, houve uma epifania.

Em uma entrevista concedida ao pesquisador boliviano Huáscar Salazar Lohman por Silvia Rivera Cusicanqui, em 2015, Lohman afirmou que a pesquisadora feminista boliviana nos convida a pensar e agir crítica e subversivamente, de forma que nossas ideias e ações possibilitem outras formas de vivermos (LOHMAN, 2015).

Minha epifania teve início nesse convite, quando Silvia Rivera Cusicanqui disse, logo no início da entrevista, que, para acontecer uma mudança de paradigma em nossa sociedade, é necessário que mudemos nosso olhar para o mundo, parando de nos perguntar “para quê?” e nos perguntando “como?” (LOHMAN, 2015, p. 144):

O “para que” é uma intenção finalista, enquanto o “como” seria a maneira situacionista existencialista de enfrentar a diversidade. Aproveito para salientar que sempre há a tentação de buscar uma meta, [...] e esse tipo de solução tende a reproduzir um dos legados coloniais mais escondidos, que é o antropocentrismo. Finalmente, assume-se que o “para que” é para salvar a humanidade. Então, a tentação antropocêntrica tem que mudar, essa visão deve ser superada com toda humildade, para perguntarmos, no que se refere à comunidade, a partir do “como”, e não do “para que”, porque o “como” é o que nos dá a diferença civilizatória, o “como” é o que nos leva a olhar formas sacralizadas, secularizadas, racionais e mágicas coexistindo e coincidindo muitas vezes. (LOHMAN, 2015, p. 144, tradução nossa)<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Do original: “El ‘para qué’ es una intención finalista en tanto que el ‘cómo’ sería el modo situacionista, existencial de enfrentar la diversidad. Aprovecho para señalar que hay siempre la tentación de buscar una meta [...] y ese tipo de solución tiende a reproducir uno de los legados coloniales más escondidos, que es el antropocentrismo. Finalmente el ‘para qué’ se asume que es para salvar a la humanidad. Entonces, la tentación antropocéntrica tiene que cambiar, tiene que ser superada esa visión con toda la humildad del caso, para preguntarnos sobre lo comunal desde el ‘cómo’, en lugar de lo comunal ‘para qué’, porque el ‘cómo’ es lo que nos da la diferencia civilizatoria, el ‘cómo’ es lo que nos encamina a mirar formas sacralizadas, formas secularizadas, formas racionales, formas mágicas que coexisten y que coinciden muchas veces.”

O que Silvia Rivera Cusicanqui chama de tentação antropocêntrica esteve presente em parte do meu processo de mestrado, quando eu acreditava que realizava uma investigação PARA artistas, com a meta de salvar o corpo das artistas (ou pelo menos a mim) desse eixo patriarcal presente no meu meio. Quando parei de olhar somente PARA as artistas, não perdi prontamente a tentação antropocêntrica, pois o foco da investigação continuava sendo PARA: uma investigação artística e pedagógica PARA a sociedade. Não é estranho que uma investigação que se propõe a questionar e combater atitudes patriarcais como domínio e controle crave sua importância como salvadora da humanidade? *Sim, é...*

Buscando coerência entre ação e discurso, aceitei o convite de Silvia Rivera Cusicanqui e mudei minha abordagem. Eu não me concentraria mais na meta final, em achar a resposta salvadora através de minhas práticas artísticas e pedagógicas. Parei de tentar responder PARA QUE uma artista e pedagoga deveria investigar corpo e resolvi contar COMO estou fazendo isso.

Narro essa epifania neste momento da dissertação pois é o COMO que conduz minhas ações e considerações sobre processos e propostas pedagógicas que iremos adentrar. O COMO, apresentado por Silvia Rivera Cusicanqui, é um processo. Por isso, ao adentrarmos na pedagogia, debruçaremos no COMO, no percurso, no caminho, em especial na trajetória do **G.E.C.A.** Conscientemente, não listarei exercícios que dei ou fiz, não criarei um cronograma de atividades, não darei uma receita mágica.

Se o COMO é um processo comunitário, humilde, civilizatório e plural, são nesses aspectos que tentarei aprofundar. Faça uma refeição leve, pois a caminhada será longa. Caminhemos juntas!

### 4.3 VOCÊ VAI COMER O QUÊ?

Mas, se quisermos compreender o fato – e fazer alguma coisa a esse respeito – de que as mulheres, mesmo quando não são silenciadas, ainda pagam um preço muito alto para ser ouvidas, precisamos reconhecer que as coisas são um pouco mais complicadas e que há uma longa história por trás de tudo. (BEARD, 2018, p. 20)

Eu não sei se você já fez alguma dieta em sua vida. Eu espero que não, por isso vou explicar como me senti nas vezes em que passei por esse processo: é uma situação delicada, na qual você teme comer, ao mesmo tempo que gosta muito de fazê-lo, os resultados nem sempre são facilmente visíveis, e todo mundo quer palpitar em como você deveria proceder. Bem, se você não fez dieta, mas já deu uma aula, você sabe do que estou falando.

O problema de se realizar uma investigação e tentar ser coerente entre o que você fala (e escreve) e faz, é que algumas coisas são mais simples quando estão no papel. Tratando-se de pedagogia, esse não é um processo solitário, nem fácil. Tratando-se de uma mulher brasileira professora de expressão corporal, as palavras da historiadora Mary Beard, que abrem este texto, esclarecem: o processo é mais penoso.

Como abordei no capítulo guiado pela visão, textos e práticas de feministas latino-americanas ajudaram-me a entender o patriarcado como eixo das opressões. Ao assumir esse meu entendimento no meio acadêmico, paro de ser vista apenas como radicalmente feminista, mas assumo também o risco de ser radicalmente latino-americana. Quando Mary Beard fala da longa história por trás do silenciamento das mulheres, como radicalmente latino-americana somarei a colonização a esta longa história.

Buscando coerência, a artista e pedagoga radicalmente feminista e radicalmente latino-americana deveria pensar e agir em suas práticas pedagógicas desta mesma forma, questionando práticas e pensamentos patriarcais e coloniais e propondo outras formas de vivermos. Era simples, eu só deveria... O que eu deveria fazer?

A filósofa feminista inglesa Alison M. Jaggar apresenta uma percepção muito lúcida do lugar que nós, mulheres, enfrentamos ao assumir uma postura feminista em nossas práticas. Ela afirma que só “podemos começar do que somos – seres que foram criados numa sociedade cruelmente racista, capitalista



e machista” (JAGGAR, 1997, p. 174). Em um processo coletivo, todas as pessoas estão partindo daqui. O problema é que, se este meu começo é definido visando uma mudança, tem muita gente que quer manter esses aspectos intactos até o fim.

Mas, mesmo assumindo que o patriarcado moldou “nossos corpos e nossas mentes, nossas percepções, nossos valores e nossas emoções, nossa linguagem e nossos sistemas de conhecimento” (JAGGAR, 1997, p. 174) e que algumas pessoas lutam para a manutenção deste sistema, eu ainda tinha um outro problema. Criticar as práticas pedagógicas patriarcais é importante, mas uma atitude radicalmente feminista e radicalmente latino-americana implicaria em uma proposição, uma ação. Então COMO realizar práticas pedagógicas diferente das que eu criticava?

Ao mesmo tempo que eu achava importante agir de outra forma na sala de aula, eu tinha medo de mudar. A pesquisadora e também pedagoga bell hooks relata esse mesmo medo em suas práticas, pois ela não tinha “absolutamente nenhum modelo, nenhum exemplo de o que significaria entrar na sala de aula e ensinar de modo diferente” (hooks, 2013, p. 190).

Minha situação era menos desesperadora que a de bell hooks, pois foi exatamente por ter vivenciado práticas pedagógicas diferentes das patriarcais que eu sabia que havia outras possibilidades de agir em sala de aula. Nas aulas de Educação Somática que tive com a professora Ma. Luciana de Carvalho, percebi que a técnica não era a protagonista e aprendi a olhar e apreciar as diferenças corporais e suas criações artísticas. No grupo de estudos ECOAR, aprendi que meus medos eram importantes e que minhas contribuições, mesmo sendo eu uma mulher sem título algum, eram relevantes e interessantes para outras pessoas. E na Cia. Ruído Rosa, como eu mesma atuava e coordenava as práticas corporais, sabia que era possível criar a partir do meu corpo real, e não de um corpo de artista idealizado.

Mas, ainda assim, essas vivências eram pontuais, em lugares e com pessoas diversas. Ao juntar todas essas experiências no mesmo ambiente pedagógico teatral, eu já sabia que entraria em conflitos, pois traria pensamentos e ações diversas, diferentes, por vezes contrárias, às que já estão registradas nos cânones da pedagogia teatral.

E, como já foi abordado no capítulo guiado pela visão, ainda que as mulheres sejam muitas na sala de aula, não são nossos nomes que entram para a História do Teatro e da pedagogia teatral. E aí? Teria eu, mulher apenas graduada, uma simples professora de corpo, brasileira, a audácia de dizer que há outras possibilidades pedagógicas no teatro? *Sim!*

O pesquisador e pedagogo brasileiro João Batista Freire da Silva foi uma das primeiras pessoas a me incentivar a questionar as práticas pedagógicas que eu conhecia e buscar respostas em outros campos do conhecimento. Mesmo sabendo que Silva é autor de diversos livros sobre pedagogia, ao entrar no mestrado pedi que ele compartilhasse comigo algum material que ele tivesse produzido sobre corpo e pedagogia. Recebi então o texto que Silva utilizou em uma palestra que realizou no VI congresso de Motricidade da Serra Gaúcha, em 2015.

Após afirmar que motricidade e imaginação, fertilizadas pelo jogo, estão na base da vida humana, Silva argumenta que motricidade, imaginação e jogo também deveriam ser elementos base da educação (informação pessoal)<sup>59</sup>. Deveriam, mas ainda não são. Partindo então desta que deveria ser a base da educação, surgirão conflitos pedagógicos, e é a partir deles que iremos refletir, reformular e finalmente transformar nossas práticas. Silva então afirmou que ninguém deve ser prisioneiro de suas práticas, por melhores que sejam (informação pessoal)<sup>60</sup>. Eu tinha receio dos conflitos que viriam de minhas propostas, mas meus receios não poderiam me tornar prisioneira de minhas práticas.

A pesquisadora Maria Ximena Postigo apontou como ações de mulheres feministas latino-americanas, como Silvia Rivera Cusicanqui, têm dificuldades em serem compreendidas por não buscarem uma resposta aos problemas, mas sim desenvolverem propostas por outros caminhos (POSTIGO, 2015). Ao combater o que Silvia Rivera Cusicanqui chama de “tentação antropocêntrica” (LOHMAN, 2015, p. 144), compartilhando o COMO ao invés do PARA QUE, já inicio meu primeiro conflito pedagógico. Não quero provar que existe apenas um

---

<sup>59</sup> SILVA, João B. F. Palestra realizada no VI congresso de Motricidade da Serra Gaúcha, em 2015. Mensagem recebida por e-mail em 3 de abril de 2018.

<sup>60</sup> Ibid.

caminho a ser percorrido, mas sim que existem diferentes processos, diferentes formas de pensarmos e agirmos que precisam ser compartilhadas.

Porém, os conflitos estão apenas iniciando. Para não ser prisioneira das práticas pedagógicas que eu conhecia, aprendi com as feministas latino-americanas, como María Galindo, que devo me permitir “dessacralizar e desmistificar lugares sagrados como a cultura, a família e a pátria e os encenadores europeus”<sup>61</sup> (GALINDO, 2013, p. 176, tradução nossa; LONGANO, 2020).

Não estou desprezando, de maneira alguma, os estudos e pesquisadoras que vieram antes de mim ou as que, ao mesmo tempo que eu, fazem pesquisas que diferem radicalmente da minha. Essa seria uma atitude patriarcal e totalmente incoerente com minha proposta.

O que eu questiono é a validade e a necessidade de ainda nos agarrarmos apenas ao que foi escrito e realizado anos atrás, em outros países, geralmente por homens, para outras pessoas, em outro teatro. O que combato é a manutenção de práticas dolorosas, agressivas e opressoras só porque um homem disse que usou isto uma vez e deu certo. O que eu refuto é o entendimento positivista de método, como uma fórmula exata que, se replicada de maneira correta, chegará em um resultado comum. O que eu não compreendo são as pesquisadoras brasileiras desesperadas porque seus trabalhos e alunas não conseguem seguir exatamente a cartilha que foi escrita antes. O que eu enfrento é o desprezo de meus saberes, minhas experiências, meu conhecimento em corpo, arte e pedagogia.

Novamente, não é desprezar o que foi feito antes de mim. Mas é, emprestando novamente as palavras de María Galindo:

[...] desapegar-se, romper a adesão enraizada e passar do desprezo, da desobediência e fuga para a construção de significado e sentido. Deixar de nos angustiarmos e culpabilizarmos pelo colapso que nosso desapego causa. É um convite político aberto a passar da imposição de significado para a construção de significado. (GALINDO, 2013, p. 176, tradução nossa)<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Do original: “*desacralizar y desmitificar lugares sagrados como la cultura, la familia y la patria*”.

<sup>62</sup> Do original: “[...] *despegarse, romper la adhesión arraigada y pasar del desacato, de la desobediencia y de la huida a la construcción de significado y sentido. Dejar de angustiarnos y de culpabilizarnos por el derrumbe que nuestro desprendimiento ocasione. Es la invitación política abierta a pasar de impugnar significado a construir significado.*”

Começando a caminhar neste processo pedagógico, construindo COMO eu deveria agir para ser coerente com minha forma de pensar, disposta a enfrentar os conflitos patriarcais pedagógicos e artísticos necessários, caí novamente em uma encruzilhada: o mundo real. Propostas pedagógicas radicalmente feministas e latino-americanas são possíveis em uma sala de aula ou de ensaio real?

Talvez seja o momento de dar uma parada e tomar uma água para limpar nosso paladar.

#### 4.4 PEDAGOGIA DO CHOCOLATE

Vivia o Brasil [...] um forte fechamento político-institucional, repressão aos movimentos sociais e explícito controle sobre as atividades culturais, educacionais, políticas, religiosas. O discurso didático-pedagógico também contribuía para os interesses dessa ordem e traduzia-se numa regulação muito direta da ação dos agentes educativos e do processo de ensino-aprendizagem. A legislação para o setor torna-se mais minuciosa e extensa; procedimentos e relações de ensino são disciplinados, especialmente através da burocratização das atividades escolares, da edição de livros e de manuais para docentes, da revitalização de disciplinas como educação moral e cívica, do controle policial sobre as preferências político-ideológicas do professorado etc. Acompanha essa nova orientação do campo educativo uma ênfase no caráter profissional da atividade docente, o que é feito relegando o afeto, a espontaneidade e a informalidade nas relações intraescolares a uma posição secundária. (LOURO, 2011, p. 472)

A descrição da pesquisadora feminista brasileira Guacira Lopes Louro refere-se ao momento da ditadura militar brasileira, mais precisamente ao final dos anos 1960 e começo dos anos 1970. Gostaria de apontar uma extensa lista de mudanças ocorridas nos 50 anos que separam o momento descrito por Guacira Lopes Louro dos momentos atuais. Mas:

Figura 18 – Presidente e Ministro da Educação do Brasil em 2019



Fonte: Metro 1 (2019).

Na foto em questão, o ministro da Educação Abraham Weintraub comentava, durante uma *live*<sup>63</sup>, os cortes orçamentários para as universidades federais brasileiras. Enquanto fazia uma explicação confusa e uma encenação sobre o que iria ocorrer, o ministro utilizou chocolates para ilustrar o que dizia, enquanto o presidente do país, parceiro de cena de Weintraub, consumia um desses chocolates<sup>64</sup>.

Não vou descrever o quão doloroso foi assistir a essa associação entre pedagogia e chocolate, pois mais doloroso vem sendo o processo de perseguição política que a educação e as pedagogas estão sofrendo nos últimos anos. Em um misto de desprezo e escárnio, a *live* do ministro é apenas um exemplo das atitudes governamentais com a Educação.

Quando afirmo que a situação atual não é tão diferente da apresentada por Guacira Lopes Louro, não digo apenas pela minha vivência diária em sala de aula e pela troca com minhas colegas pedagogas, mas também pelas ações, declarações, entrevistas e *lives* de nossos governantes.

O presidente não só replicou em uma rede social um vídeo de uma aluna que filmou sua professora e seu discurso “doutrinador” (BERMÚDEZ, 2019), como manifestou apoio às denúncias e filmagens de professores e professoras que “doutrinam” seus alunos, numa clara apologia ao controle e punição de docentes que não corroborem com o discurso político, ideológico, moral e religioso do presidente.

O mesmo acontece no discurso do ministro da Educação ao apresentar a carteira de estudante digital em novembro de 2019, lançada como uma “ofensiva contra” a UNE (União Nacional dos Estudantes), a UBES (União Nacional dos Estudantes Secundaristas) e a ANPG (Associação Nacional de Pós-Graduandos), que têm na emissão de carteiras estudantis a sua principal fonte de renda (BERMÚDEZ, 2019). Além dessa ação explícita de repressão, em seu discurso o ministro afirma que, se as escolas não fizerem o registro, “o estudante só precisa **pressionar** a escola para efetua-lo” (BERMÚDEZ, 2019, grifos nossos).

---

<sup>63</sup> São vídeos ao vivo transmitidos através de sites e/ou aplicativos.

<sup>64</sup> O ministro explicava que o corte de verba das Universidade Federais, anunciado como 30%, na verdade, correspondia a 3,4% do orçamento total. E que, na verdade, não se tratava de um corte, mas sim de um contingenciamento, já que o valor seria liberado futuramente.

Seguindo a receita de Bolsonaro e Weintraub, o governador de São Paulo João Doria resolveu agir, mandando que apostilas de Ciências que tratavam sobre diversidade sexual fossem recolhidas das escolas estaduais de São Paulo (G1 SP, 2019). Felizmente, a Justiça mandou que as apostilas recolhidas fossem devolvidas.

E listei poucos exemplos do contexto atual. Guacira Lopes Louro afirma que, no contexto da ditadura, existiam orientações governamentais para que as docentes evitassem o afeto, a espontaneidade e a informalidade (LOURO, 2011). Porém, atualmente, não são necessárias tais orientações. Não há afeto, espontaneidade e saúde mental que resista a esse ambiente hostil e amedrontador.

Por mais que nas escolas de teatro em que trabalho exista uma clara crítica e resistência às propostas dos governos estaduais e federais, as escolas não estão apartadas da sociedade. Os pensamentos propagados pelo “chefe” de todas as pessoas que trabalham em uma escola, o ministro da Educação, ecoa pela sociedade, pelas estudantes e suas famílias. Então, seja através do governo, seja através da pressão de suas alunas, as escolas (particulares, no meu caso) e, conseqüentemente, nós, professoras, somos atingidas de alguma forma.

E se tenho o privilégio de atuar na pedagogia no campo das Artes, já relatei em outros momentos desta dissertação como está a situação cultural brasileira. Como aponta Guacira Lopes Louro, em governos opressores a Cultura também é atingida (LOURO, 2011).

Neste ambiente, realizar práticas pedagógicas que questionem e combatam o patriarcado pode ser perigoso para meu emprego, ofensivo para o governo, impossível para os cada vez mais curtos e escassos processos teatrais, cansativo para minha sanidade e contraproducente para as alunas! Ao descrever esse contexto, não quero despertar compaixão de quem lê ou tentar heroicizar minhas ações pedagógicas. Mas quero evidenciar que este contexto existiu e afirmar que sentimentos de medo, de cansaço e de raiva fazem parte desta investigação e certamente influenciam minhas interpretações e ações.

Mas é este o mundo real. E digo mundo real pois a situação não parece muito diferente em outros países. Em uma entrevista dada em 2017 por Judith

Buttler, nos Estados Unidos da América, sob governo de Donald Trump, a renomada pesquisadora diz:

Eu só queria reiterar que existe muita dor e medo de forma crescente, sabe? [...] Temos um governo que claramente está fora de controle, não sabemos o que irá acontecer. E muita aceleração das desigualdades econômicas e as pessoas estão sentindo um profundo medo em perder o que precisam a fim de que fiquem estáveis financeiramente. [...] E às vezes a gente fica irritada, certo? A gente dá vazão à irritação, ficamos com raiva, tentamos encontrar poder em algum lugar, mas isso se dá porque não estamos construindo algo juntos. Digo, no momento em que começamos a nos juntar e construir alguma coisa juntas, é aí que começamos a fazer parte de algo. E isso é um problema, porque a “esquerda”, nós dizemos ser de esquerda, seja lá onde essa esquerda esteja, ainda não estamos construindo, ainda estamos desorientadas. Ainda não estamos construindo o que precisa ser construído.” (OAKLAND..., 2017)

Sugestão sonora: American Idiot, por Richard Cheese (ARMS-TRONG, 2005).

Desde antes do mestrado, eu sabia que seria necessário fazer um grupo de estudos para realizar esta investigação. Mesmo em outros tempos, já percebia que na sala de aula de uma instituição, não poderia levar a investigação como ela pedia. As salas cheias, a burocratização dos processos pedagógicos, a eficiência econômica ao encarar a dedicação da docente, minha posição hierárquica na escola e os limites rígidos das disciplinas, apontadas por Guacira Lopes Louro na época da ditadura, ainda são elementos constantes e limitadores na Educação.

Eu também sabia que não encontraria esse espaço em um processo de criação de espetáculo, afinal, o tempo limitado, a minha posição hierárquica no processo, o resultado esperado, todos estes ingredientes também interfeririam demais no que a receita viesse a exigir.

Era necessário, como afirma Judith Butler, construir o que precisava ser construído! María Galindo, uma anarquista, deixa claro seu posicionamento contrário às “tramas institucionais” como intermediária ou legitimadora de uma estrutura necessária às mudanças (GALINDO, 2013, p. 19).

Ao falar da necessidade de fazer o grupo de estudos para minha orientadora, ela disse algo que não deixou de reverberar em mim, e ainda que eu modifique as palavras do que ela disse, o sentido permanece o mesmo: é necessária utopia para realizar uma investigação pedagógica. Confesso que, quando ela disse isso, não compreendi em um primeiro momento. Ainda



sofrendo por um pensamento binário, eu entendi que a utopia era quase como tornar esta investigação “café com leite”.

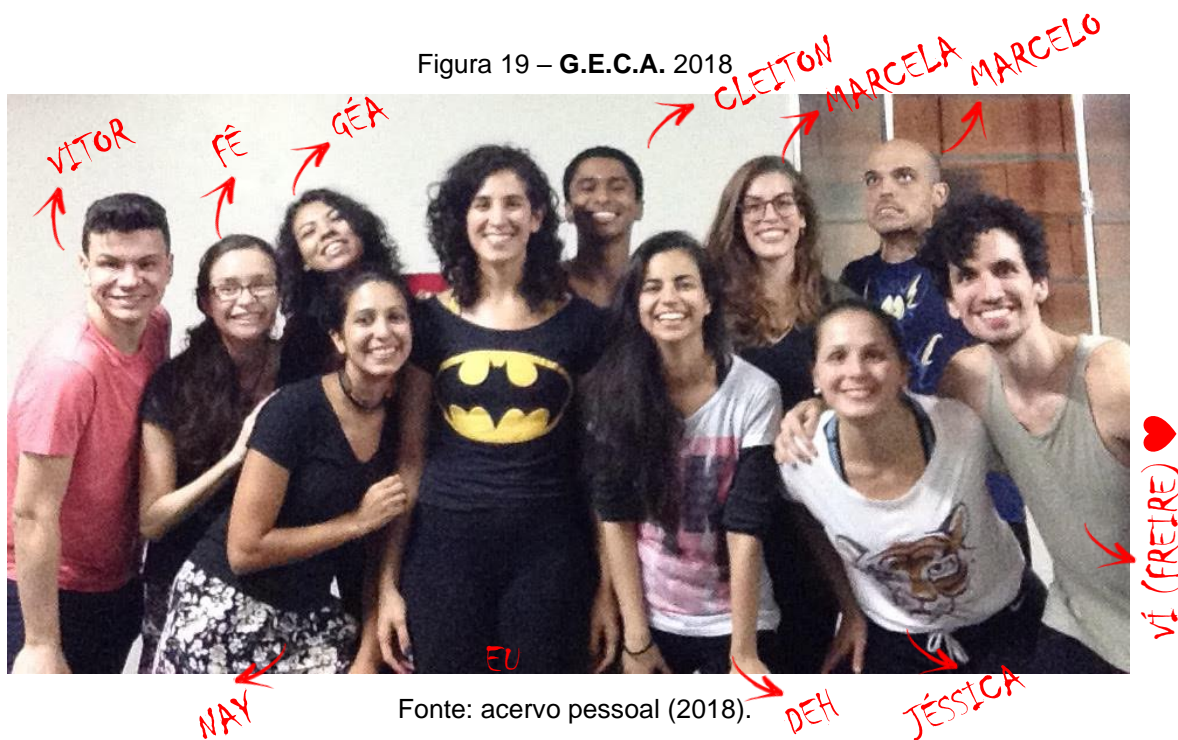
Fui entendendo, ao longo da investigação, o que ela quis dizer. Não é possível sermos radicais, intensas, tentarmos fazer plenamente uma investigação, qualquer que seja, se não tivermos esse ambiente utópico. E, por utópico, não é um ambiente perfeito ou apartado do mundo, mas sim o ambiente mais próximo possível de suas necessidades. Não é que não possa fazer um sanduíche no quarto de minha casa, mas seria bem melhor, para mim, para o sanduíche e para quem vai comê-lo, se ele fosse feito na cozinha.

Assim, ainda que eu me proponha a pensar e agir questionando e destruindo o patriarcado em minhas aulas, ainda que as alunas colaborem com esta investigação diariamente, com o grupo de estudos eu pude chegar o mais próximo possível do ambiente ideal para a investigação. Terminar um encontro sem uma pitada de temor de alguma aluna reclamar da aula com a coordenação e eu perder o emprego foi uma sensação nova para mim! Mas, além desse fato, o **G.E.C.A.** foi fundamental em tantos aspectos neste processo que me causa gastrite saber que nestas páginas está apenas uma pequena parte do que aconteceu naqueles encontros.

De todas as reflexões que faço neste processo pedagógico, a conclusão é sempre a mesma: tudo o que fiz e propus só foi possível pelo comprometimento, ética, compartilhamento, carinho e inteligência das pessoas envolvidas.

O Grupo de Estudos do Corpo da Artista (**G.E.C.A.**) teve seu início em agosto de 2018. O grupo se encontrou por dois semestres, em um total de 26 encontros, de duas horas e meia cada um. Ao longo dos 26 encontros, eu e 14 artistas fizemos parte do grupo em diferentes momentos: Alice Santiago, Carolina Géa, Cleiton Cardoso, Deborah Garcia, Diego Lima, Fernanda Belarmino, Giulia Garcia, Jéssica Costa, Juliana Semerano Felicino, Marcela Artusi, Marcelo Cortez Bezerra, Nayara Araújo, Vítor Freire e Vitor Pastuszak.

Figura 19 – G.E.C.A. 2018



Fonte: acervo pessoal (2018).

Figura 20 – G.E.C.A. 2019



Fonte: acervo pessoal (2019).

Muitas vezes pensei nos números irrisórios que formam este grupo: só 15 artistas na cidade de São Paulo e só 26 encontros. Quando isso acontecia, eu retornava à já citada entrevista de Silvia Rivera Cusicanqui. Ao propor pensarmos a partir do COMO e não do PARA QUE, podemos assumir que não buscamos mais salvar a humanidade, paramos de olhar apenas para o macro (LOHMAN, 2015). É necessário entendermos, então, a importância do micro, não apenas para mantermos a coerência entre nossas ações e nosso discurso, mas também para não sermos tomadas de um desejo megalomaniaco que nos impeça de agir (LOHMAN, 2015).

Os encontros de 2018 foram realizados no Cantinho da Criação, espaço artístico localizado no bairro de Santa Cecília, cedido pelo Diego. Em 2019, os encontros foram realizados no Núcleo, espaço artístico localizado no Alto do Ipiranga, cedido pela minha orientadora. Ambos os espaços não cobraram locação. No Cantinho, o espaço foi cedido em troca de um *workshop* que, por questões externas ao nosso acordo, não ocorreu. No Núcleo, o espaço foi cedido gratuitamente, mas me ofereci para auxiliar no pagamento da pessoa responsável pela faxina do local. Nenhuma artista participante recebeu remuneração ou colaborou financeiramente para que os encontros acontecessem.

O que foi gerado nesses encontros foi registrado em poucas fotos, em muitas páginas de caderno, repassados e interpretados em um diário de campo. Também recolhi textos, depoimentos e materiais diversos das participantes.

Como disse anteriormente, eu relacionava o corpo apenas com a pessoa que atua. Por isso, no **G.E.C.A.**, todas as artistas que integraram o grupo têm formação técnica e/ou superior em Interpretação. Ainda assim, algumas participantes do grupo exerciam outras funções artísticas, o que auxiliou para trazer à investigação pontos de vista que eu, como atriz, dramaturga e professora, não imaginaria.

Informo todos esses dados porque talvez essas sejam as únicas coisas que eu possa falar de maneira breve. Também porque essas informações esclarecem que é possível realizarmos uma ação pedagógica e artística de maneira utópica, com liberdades burocráticas, temporais, formativas, financeiras e políticas.

Para finalmente adentrarmos nas práticas pedagógicas de uma feminista latino-americana, eu queria então retornar ao chocolate. Um elemento fundamental para escolher quem participaria do **G.E.C.A.** foi o afeto. Com exceção de Vítor Freire, que conhecia minhas práticas pedagógicas apenas como preparadora corporal, todas as pessoas que passaram pelo **G.E.C.A.** foram minhas alunas. Acho importante ressaltar que não foram todas as pessoas que convidei que quiseram participar do grupo. Algumas alegaram falta de tempo, outras não tiveram interesse e algumas nunca responderam ao convite... Quando pensei em quais pessoas chamar, meu parâmetro foi como a pessoa agiu em nossos processos e sua relação de carinho, afeto e respeito a mim, ao coletivo e às aulas.

Se o afeto é uma das primeiras características a ser solapada de um projeto pedagógico patriarcal, controlador e opressor, talvez ele tenha sido o primeiro ponto em comum para criar esse grupo.

Guacira Lopes Louro, ao escrever sobre mulheres e pedagogia, afirma que o afeto, antes de ser vilão, já foi considerado essencial nas práticas pedagógicas (LOURO, 2011). Moldadas no ideal do afeto maternal, as mulheres que queriam dar aula precisavam desculpar sua posição no mercado de trabalho repassando às alunas os afetos que as mães desenvolvem com suas filhas, transformando a sala de aula em uma extensão de suas casas.

Em minha prática pedagógica feminista, o afeto volta a ganhar protagonismo, mas não como extensão de um ideal da mulher-mãe-dona de casa, mas sim como uma proposta de construção de relações sociais.

Como explica María Galindo, a construção de um conhecimento novo não é individual, é coletiva, e só é possível quando uma pessoa “funciona como espelho da outra. Onde uma funciona como cúmplice da outra, como motor da outra, como amplificação da loucura da outra”<sup>65</sup> (GALINDO, 2013, p. 177, tradução nossa).

Eu precisava de pessoas que fossem cúmplices, pessoas que entendessem que, apesar de nossas práticas no **G.E.C.A.** serem radicalmente diferentes do que elas já tinham experimentado comigo, eu continuava, em

---

<sup>65</sup> Do original: “[...] funciona como espejo de la otra. Donde una funciona como cómplice de la otra, como motor de la otra, como amplificación de la locura de la otra”.

muitos aspectos, sendo a mesma pessoa distante da representação do ideal de mãe-dona-de-casa do século XIX.

Ao construir a imagem da professora afetuosa, peço que, no meu caso, você pense que afeto, piadas, palavrões, gestos e voz exageradas fazem parte de uma mesma pessoa!

As pessoas do grupo precisavam estar dispostas a aceitarem umas às outras, mas principalmente a mim, ou eu não conseguiria compartilhar com elas esse momento. Por isso que retorno ao chocolate. Criada a mitologia da professora magra chocólatra, o chocolate tornou-se a materialização do afeto que tanto estimo em minhas práticas pedagógicas. E não vou permitir que alguns homens tentem destruir essa ficção.

É através do chocolate que se dará a ~~destruição~~ mudança feminista da Educação!

#### 4.5 BANQUETE

No já citado Café Filosófico sobre a gula, o historiador Luiz Estevam de Oliveira Fernandes explicou que a gula não era malvista na Grécia Antiga e, para exemplificar, apontou a quantidade de obras de arte gregas do período que apresentam banquetes: eventos repletos de comida e bebida (e, geralmente, sexo), realizados sempre coletivamente (FERNANDES, 2016)!

O coletivo é fundamental, seja em um banquete, na sociedade, na pedagogia, no feminismo e na arte. Mas como trabalhamos esse coletivo?

Assim que começamos os encontros do **G.E.C.A.**, percebi a necessidade de aprendermos um novo comportamento coletivo. Como há anos apontou a pedagoga feminista bell hooks, para “educar a liberdade, portanto, temos que desafiar o modo como **todos** pensam sobre os processos pedagógicos. Isso vale especialmente para **os alunos**” (hooks, 2013, p. 193, grifos nossos).

Como professora, já realizei muitos treinamentos, leituras, palestras, aulas nas quais eu era convidada a pensar e repensar minhas práticas pedagógicas, minhas abordagens, entender que eu, a professora, não sou mais a única detentora do conhecimento. Meu retorno em todas essas ocasiões é sempre o mesmo: quem disse que eu já não estou repensando minhas práticas o tempo inteiro? E quem está repensando as práticas pedagógicas das alunas, da escola e da sociedade? Quantas aulas, palestras, leituras, todas as outras pessoas envolvidas no processo educacional fazem para refletirem, opinarem e agirem sobre/no/com os processos pedagógicos?

Não afirmo que todas as professoras estão abertas a propostas diferentes do que estão acostumadas. O pesquisador francês Edgar Morin brincou como algumas professoras agem como animais que marcam seu território e atacam os que nele penetram (MORIN, 2000). Isso pode acontecer, já agi dessa forma muitas vezes ao tentarem dizer como eu deveria dar aula, por teimosia ou medo. E, claro, pela dor!

Afinal, dentro de sala de aula, pode haver “certa dor envolvida no abandono das velhas formas de pensar e saber e no aprendizado de outras formas” (hooks, 2013, p. 61). E, falando de uma pedagogia feminista, certamente falamos de um processo de abandonar formas anacrônicas e patriarcais de pensar e saber, processo que, doloroso ou não, é necessário.

Foi nesse ponto que caí novamente em uma encruzilhada! No **G.E.C.A.**, estávamos todas dispostas a investigar no/sobre/do/com corpo e arte, através de práticas pedagógicas que questionassem e combatessem o patriarcado e valorizassem nossos saberes e experiências de artistas latino-americanas. E todas as pessoas estavam ali para construir coletivamente essa investigação. Mas não era coerente dizermos que não havia uma diferença hierárquica ali, já que eu estava como líder do grupo, como professora, como a pesquisadora que convidou outras artistas a pesquisarem comigo e ajudarem a construir esta investigação. Eu, pela primeira vez, encontrei-me no topo da hierarquia, sem uma chefe, sem uma instituição, sem um espetáculo, sem o Ministério da Educação vindo antes de mim. Foi aí que, experimentando o sabor de estar no topo da pirâmide, pensei: e agora, como se dá esse processo hierarquicamente?

O que percebi nos primeiros encontros foi que, se havia muito carinho, afeto e respeito das pessoas por mim, havia também nelas um receio muito grande de dar as respostas erradas, de fazer os exercícios errados, de não atender às expectativas da antiga professora delas. Entendendo que o problema era apenas a construção da figura da professora, fui recusando cada vez mais este rótulo, chegando a cair em desespero quando alguém se referia ao **G.E.C.A.** como uma aula!

Se a mudança foi mais fácil da parte delas, foi muito mais difícil e longa de minha parte. No quarto encontro, levei para o grupo minhas percepções sobre como estava se dando nossa relação ali. Para minha surpresa, as pessoas facilmente concordaram com o que expus, e a partir dali a postura de todas as pessoas foi mudando até chegarmos, no último encontro, a uma prática realmente feminista. Digo isso utilizando as palavras de Maria Ximena Postigo, que afirmou que práticas não opressoras são feitas de vários elementos, inclusive de “fazer visível uma estrutura de poder que estava velada” e integrar “todos os corpos subalternos em um processo de mudança”<sup>66</sup> (POSTIGO, 2015, p.125, tradução nossa).

Ao entender a pedagogia como uma prática democrática, defendendo a educação como prática da liberdade, precisei rever meu entendimento de hierarquia, um entendimento criado com base no medo, no desejo de agradar,

Sugestão sonora: música Banquete de Hipócritas, por Zé Geraldo (GERALDO, 1998).

<sup>66</sup> Do original: “[...] hace visible una estructura de poder que estaba velada” e “integración de todos los cuerpos subalternos en el proceso de cambio”.

de corresponder à expectativa da professora. Como lembrou María Galindo, temos que entender e superar a hierarquia que teve origem “na proibição, na perseguição e na violência”<sup>67</sup> (GALINDO, 2013, p. 104, tradução nossa).

Foi apenas nos últimos encontros de 2019 que comecei a entender que eu não deveria ter medo de me assumir líder do grupo, ou professora das alunas. O problema não era as participantes do **G.E.C.A.** dizerem, com toda alegria e respeito, que estavam indo para a “aula da Carol”. O problema era eu, a Carol, que ainda não tinha superado a construção patriarcal da professora como opressora!

Narro esse processo pois existe um entendimento muito equivocado das relações hierárquicas na pedagogia, como aconteceu comigo mesma, como presencio em muitos treinamentos a que sou submetida ou como indicam narrativas de outras professoras e pesquisadoras<sup>68</sup>. Transformadas em vilãs, as docentes perdem sua importância hierárquica em sala de aula, posição essa assumida por alunas (e empregadoras) que estão dispostas a agir de maneira tão ou mais opressora que qualquer docente.

Um processo coletivo não significa que não existe uma liderança clara, nem significa desprezar os conhecimentos que esta pessoa que lidera possui ou os direcionamentos que esta pessoa dá ao grupo. Havia no **G.E.C.A.**, assim como há em sala de aula ou em processos teatrais, uma hierarquia de funções. Mas uma hierarquia que, ao ter seu eixo patriarcal destruído, será entendida de forma criativa e renovada, com significados transformadores e subversivos (GALINDO, 2013).

Esclarecidas nossas funções no **G.E.C.A.** e construída nossa hierarquia, foi possível adentar um processo no qual nosso foco, proposto inicialmente por mim, não seria modificado, ao mesmo tempo que as outras artistas não investigariam PARA mim, mas comigo. E seus anseios, ideias, desejos e conhecimentos também deveriam ter espaço.

Foi dessa forma que chegamos na cena. Como já apontei no capítulo guiado pelo tato, a existência do teatro só existe na cena, na relação atriz-público

---

<sup>67</sup> Do original: “[...] *la prohibición, la persecución y la violencia*”.

<sup>68</sup> No texto *O Construtivismo no Ensino Fundamental: um caso de desconstrução*, as pesquisadoras Cilene Ribeiro de Sá Leite Chakur, Rita de Cássia da Silva e Vânia Galindo Massabni relataram como interpretações equivocadas da hierarquia da docente na sala de aula causam distúrbios nos processos pedagógicos (CHAKUR; SILVA; MASSABNI, 2004).



(TENDLAU; ARAUJO; AZEVEDO, 2011). Mas, ainda no processo de dor de abandonar velhas práticas pedagógicas, eu postergava esse momento, acreditando que, se fôssemos para a cena, esqueceríamos a pedagogia.

Por mais que eu temesse, não dava para ignorar que, em todo encontro, a cena era citada pelas outras artistas. Que cena resultaria dessa proposta pedagógica? Como nosso corpo, vivenciando outras práticas, criaria e faria uma cena?

O que eu não havia percebido, na época, é como a minha recusa da cena era incoerente com a proposta pedagógica e artística da investigação. COMO falar de nossos processos pedagógicos apartados de nossa arte? Não estávamos reunidas com a meta final de criarmos um espetáculo, nosso foco não era investigarmos corpo, arte e pedagogia PARA realizarmos uma temporada de apresentações com o resultado. Mas eu não poderia ignorar COMO artistas pensam e agem: com arte. Criar e apresentar cenas era a continuidade artística de nossas conversas, dos exercícios que fazíamos, era a forma como aquelas artistas se comunicavam.

Fui obrigada a lidar com as barreiras e medos que eu havia criado como artista e pedagoga. Eu achava que, se tivéssemos um PARA QUE definido, uma meta de fazer um espetáculo, isto necessariamente anularia o COMO. Claro, não foi à toa que desenvolvi esse pensamento. Dentro de salas de ensaio e de aula, muitas vezes já vi processos pedagógicos transformarem-se apenas em uma busca desenfreada por alcançar a meta final, aquela que havia sido estipulada como ideal no início do processo. Muitas vezes, com um grande agravante: cada pessoa envolvida no processo havia criado para si um ideal específico. E, geralmente, o ideal de quem está na posição hierárquica mais alta do processo é o que ganha...

Essa experiência foi fundamental para entender a importância do comprometimento do coletivo com a construção de práticas pedagógicas não opressoras. Pois o eixo patriarcal de nossas práticas pedagógicas e artísticas nunca será totalmente destruído enquanto continuarmos agindo de maneira opressora umas com as outras. Não adianta propormos práticas corporais que respeitem nossos corpos e não questionarmos a literatura que reforça que corpos são apenas ferramentas ou instrumentos idealizados. Não adianta valorizarmos diferentes corpos e saberes nas salas de aula e ensaio se

replicarmos velhos textos machistas e racistas em cena, em montagens de espetáculos que ignorem esses fatores. Não somos menos patriarcais ao colocarmos mulheres opressoras em funções de grande *status*. Não adianta mudarmos gênero das personagens, colocando mulheres para atuarem como personagens masculinas, e ignorarmos o que aquele corpo de mulher mudaria no contexto do espetáculo.

Através de pequenas mudanças pontuais nos nossos processos e de atitudes individualizadas, continuaremos fazendo e apresentando um teatro de eixo patriarcal, produzindo arte machista, racista e colonizada, que talvez até consiga se disfarçar com um discurso de igualdade do feminismo liberal.

Sei que agora posso estar soando extremamente anárquica e (por isso?) utópica. Mas a utopia é necessária em um processo pedagógico que não continuará alimentando as práticas patriarcais. Mudar não é um processo fácil e pode ser doloroso... Bem, prefiro a dor de abandonar formas opressoras do que a dor que essas formas já me causaram.

Sugestão sonora: música Antipatriarca, por Ana Tijoux (TIJOUX, 2014).

## 4.6 INDIGESTÃO

### **Primeiro Ensaio**

*Uma sala grande, vazia, parcialmente empoeirada. Pessoa que Dirige, Pessoa que Atua 1, Pessoa que Atua 2, Pessoa que Faz o Figurino, Pessoa que Produz, Pessoa que Escreve o Texto, Pessoa que Faz a Preparação Corporal.*

**Pessoa que Dirige:** Eu queria dizer que estou muito feliz em estar aqui hoje, com toda essa equipe maravilhosa. Principalmente nesses tempos que vivemos, é ainda mais importante essa nossa força, essa nossa resistência. Vamos lá fazer arte!

**Pessoa que Atua 1:** Uhu!

**Pessoa que Dirige:** Bom, como vocês sabem, eu comecei esse projeto há *(colocar uma quantidade de tempo que não pareça que alguém teve a ideia agora, mas que também não torne a ideia obsoleta)*, e pra mim esse projeto é muito importante. Mas agora esse projeto não é mais meu, ele é nosso! Depois de toda a fase de seleção da equipe, estou muito feliz com esse grupo que montamos.

*Pessoa que Atua 2 faz estalos com os dedos, como forma de substituir as palmas e/ou trazer boas energias. Pessoa que Atua 1 e Pessoa que Faz a Preparação Corporal a imitam.*

**Pessoa que Dirige:** Bem, eu queria então que vocês se apresentassem, pra gente se conhecer melhor. Vamos começar pela Pessoa que Produz, uma pessoa muito séria, que vocês devem conhecer, muito bem falada no meio pelo seu trabalho...

**Pessoa que Produz (segurando um caderno):** Imagina! Oi, pessoal. Então eu vou cuidar da produção. Vocês não vão me ver muito nos ensaios, mas eu vou estar cuidando de tudo à distância. É bom que vocês podem ficar focadas na cena, que eu cuido do que está fora. Eu já fiz uma lista com os e-mails de todo mundo, acabei de criar um grupo no WhatsApp com todo mundo também. Eu preciso conversar com Pessoa que Atua 2, pra ver umas questões de nota, e depois preciso acertar uma coisa com a Pessoa que Escreve o Texto também!

*Pessoa que Atua 2 vai conversar com Pessoa que Produz. As outras pessoas ficam se olhando, em silêncio, ponderando se devem se apresentar ou se devem esperar mais um pouco.*

**Pessoa que Atua 1:** Bom, então acho que vou me apresentar, né? Minha formação se deu na (*pensar em uma das quatro escolas de teatro de São Paulo que as pessoas respeitam*). Depois eu estudei por dois anos em (*escolher entre Londres e Paris*). Voltei, me envolvi em vários projetos, espetáculos adultos e infantil, fiz curta. Passei uma temporada em (*Los Angeles ou Nova Iorque, pode escolher*) e faz um ano, mais ou menos, que estou de volta, em alguns projetos de teatro.

**Pessoa que Faz o Figurino:** Bom, vou me apresentar rápido, que eu preciso ir pra outro compromisso. Mas gostaria de dizer que eu estou muito feliz de participar desse projeto e que logo a gente vai se encontrar um pouco mais.

*Pessoa que Faz o Figurino se levanta, vai falar algo com a Pessoa que Dirige e vai embora.*

**Pessoa que Faz a Preparação Corporal:** Eu tô bem feliz de estar aqui, eu acho que nesses dois meses... São dois meses, né?

**Pessoa que Dirige:** É, sim, por aí... um mês e meio...

**Pessoa que Faz a Preparação Corporal:** Nesse tempo que teremos vai dar pra fazer um trabalho bem legal, deixar os corpos de vocês bem legais pra cena.

**Pessoa que Escreve o Texto:** Só falta eu? (*Pessoa que Atua 2 ainda está conversando com Pessoa que Produz, ambas alheias às apresentações*) Bem, eu tenho muito carinho por esse texto, que eu fui criando por conta da ideia que a Pessoa que Dirige me falou.

**Pessoa que Dirige:** Sim, a gente foi criando. Vamos fazer uma leitura dele...

**Pessoa que Escreve o Texto:** Ainda não é uma versão final....

**Pessoa que Dirige:** Não, ainda não é!

**Pessoa que Escreve o Texto:** Não, mas eu acho que já temos um bom caminho aí...

**Pessoa que Dirige:** Sim, está ótimo, vocês vão ver.

*Pessoa que Atua 2 finalmente para de falar com Pessoa que Produz.*

**Pessoa que Atua 2:** Gente, faltou eu! Eu queria dizer que sou só gratidão por esse projeto, tão importante nesse nosso momento... Queria dizer que pra mim é um prazer trabalhar com cada uma de vocês porque eu sei que o que estamos construindo aqui nessa sala é grande!

**Pessoa que Dirige:** Isso mesmo, esse projeto que era meu, agora é nosso! Bem, então vamos lá, vamos começar a leitura. Pessoa que Atua 1 vai ler o papel 1, Pessoa que Atua 2 vai ler o papel 2. Alguém vai ler a rubrica?

**Pessoa que Faz a Preparação Corporal:** Eu posso ler!

**Pessoa que Dirige:** Ótimo, então vamos lá!

*A leitura começa. Pessoa que Produz sai da sala mexendo no celular.*

### **Alguns Ensaios Depois**

*Pessoa que Atua 1 está no chão, com roupas confortáveis, intercalando alongamentos aleatórios com momentos em que pode ficar parada descansando. Pessoa que Dirige está conversando com Pessoa que Produz. Pessoa que Escreve o Texto está no notebook. Passam 15 minutos e todas as pessoas continuam fazendo a mesma coisa. Chega Pessoa que Atua 2.*

**Pessoa que Atua 2:** Boa noite, pessoal! Nossa, gente, está um caos essa cidade, né?

**Pessoa que Dirige (para Pessoa que Atua 2):** Vai lá se arrumando que a gente já começa.

*Pessoa que Atua 1 vai se aproximando da Pessoa que Escreve o Texto.*

**Pessoa que Atua 1:** Você mexeu no texto da cena do armário?

**Pessoa que Escreve o Texto:** Não, não mexi.

**Pessoa que Atua 1:** Porque ficou bem legal o improviso que eu fiz no último ensaio, a Pessoa que Dirige disse pra gente manter a cena daquele jeito. Você

lembra como foi? Porque, se quiser, posso te falar o que eu falei. Eu já até anotei aqui no meu texto.

**Pessoa que Escreve o Texto:** Não precisa.

**Pessoa que Atua 1:** Sabe, eu tava pensando lá na cena final e acho que tive uma ideia bem legal de fala...

**Pessoa que Atua 2 (aproximando-se):** Ai, é verdade, a gente falou dessa última cena, né? Que o final tava meio fraquinho. A gente pensou até em falar com a Pessoa que Dirige pra gente mexer com esse final hoje.

**Pessoa que Atua 1:** É, porque em todos os ensaios até agora a gente só mexeu com as duas primeiras cenas.

**Pessoa que Escreve o Texto:** Sim, fica difícil mexer com as cenas finais se todo dia o começo da peça muda.

**Pessoa que Faz a Preparação Corporal:** Vamos lá?

**Pessoa que Atua 2:** Rapidinho, vou fazer xixi.

*Pessoa que Atua 1 volta a deitar no chão. Pessoa que Dirige para de falar com Pessoa que Produz.*

**Pessoa que Produz:** Tchau, pessoal. Bom ensaio. Ah, já falei com a Pessoa que Faz o Figurino, ela vai vir no ensaio logo mais.

**Pessoa que Dirige:** Pessoa que Faz a Preparação Corporal, vem aqui um minuto?

*Pessoa que Produz vai embora, Pessoa que Atua 1 está alheia ao que está acontecendo, fazendo alongamentos aleatórios. Pessoa que Escreve o Texto continua olhando para o notebook. Pessoa que Faz a Preparação Corporal aproxima-se da Pessoa que Dirige.*

**Pessoa que Dirige:** Eu queria pedir pra você pegar mais pesado com as Pessoas que Atuam porque elas estão meio... moles em cena. Eu queria mais prontidão, mais força, mais agilidade.

**Pessoa que Faz a Preparação Corporal:** Sei.

**Pessoa que Dirige:** Acho que você pode dar uns exercícios mais específicos pra isso, pra cansar mesmo. Eu quero que elas saiam da zona de conforto delas, quero que elas deem mais, se transformem. Elas ainda estão segurando muito.

**Pessoa que Faz a Preparação Corporal:** É, eu estou tentando ir pra esse lado, mas a Pessoa que Atua 1 já começa o ensaio cansada e a Pessoa que Atua 2 sempre começa a passar mal no meio do exercício...

**Pessoa que Dirige:** Fica tranquila, querida, você está ótima, só vamos puxar um pouco mais disso, tá bom?

**Pessoa que Atua 2:** Voltei! Ai, gente, eu não estou muito bem, acho que eu peguei tanto trânsito pra vir pra cá, esse estresse já me deixou meio pra baixo.

**Pessoa que Dirige:** Então vamos lá, 30 minutos com a Pessoa que Faz a Preparação Corporal, pode ser? Aí a gente vai pro ensaio.

*Pessoa que Dirige vai até Pessoa que Escreve o Texto. Pessoa que Atua 1 e Pessoa que Atua 2 começam a fazer exercícios dados pela Pessoa que Faz a Preparação Corporal.*

**Pessoa que Dirige:** Você mexeu naquela cena de ontem?

**Pessoa que Escreve o Texto:** Então, eu queria falar contigo. Porque essas alterações das primeiras cenas acabam alterando o resto do texto.

**Pessoa que Dirige:** Claro, eu super entendo!

**Pessoa que Escreve o Texto:** Seria importante a gente ter um *deadline*, pra que a gente feche o texto totalmente, até o fim.

**Pessoa que Dirige:** Claro, pode deixar, querida, tá tudo dentro do nosso cronograma. É que a gente trabalha assim no começo, esse é o momento mais importante, a gente precisa deixar tudo afinadinho, e depois tudo deslança. Ah, e eu queria passar o texto aqui com você, que eu já anotei umas mudanças pra você fazer.

*Pessoa que Escreve o Texto suspira e olha para seu notebook. Pessoa que Faz a Preparação Corporal continua dando um exercício.*

**Pessoa que Faz a Preparação Corporal:** Vamos lá, mais uma vez!

*Pessoa que Atua 1 suspira.*

**Pessoa que Atua 2:** Ai, gente, eu vou parar um pouco aqui, não estou muito bem...

*Pessoa que Atua 1 faz sozinha o que Pessoa que Faz a Preparação Corporal pede. Pessoa que Atua 2 senta-se em uma cadeira, com uma garrafa de água na mão.*

**Pessoa que Dirige:** Vamos lá, pessoal? Podemos começar o ensaio?

**Pessoa que Faz a Preparação Corporal:** A gente pode só fazer mais uma coisa?

**Pessoa que Dirige:** Não, não, vamos parar por aqui hoje, ensaio que vem vocês continuam.

*Pessoa que Atua 1 volta a deitar no chão, arfando e suada. Pessoa que Atua 2 levanta da cadeira e guarda sua garrafa de água, aproveitando para olhar o celular e responder a uma mensagem.*

**Pessoa que Faz a Preparação Corporal:** Está bem. Bom, nós temos mais cinco encontros, né?

**Pessoa que Dirige:** Ah, verdade, depois a Pessoa que Produz vai falar com você. A gente tava vendo e acha melhor ter só mais três encontros.

**Pessoa que Faz a Preparação Corporal:** Mas...

**Pessoa que Dirige:** Pode ficar tranquila que a gente vai manter o pagamento certinho, como a gente tinha combinado. Mas é que eu vou precisar desses dois ensaios a mais.

*Pessoa que Faz a Preparação Corporal balança a cabeça afirmativamente. Vai pegar suas coisas para ir embora.*

**Pessoa que Dirige:** Vamos lá?



*Pessoa que Atua 1 começa a levantar do chão, Pessoa que Atua 2 guarda seu celular. Pessoa que Escreve o Texto pega seu notebook e se aproxima mais da Pessoa que Dirige.*

**Pessoa que Dirige:** A gente vai pegar da cena 2...

**Pessoa que Atua 2:** Ai, então, a gente tava até conversando com a Pessoa que Escreve o Texto que a gente tava querendo ir mais além no texto, porque a gente só mexeu nas duas primeiras cenas até agora...

**Pessoa que Atua 1:** É, a gente tava até conversando no ensaio passado que eu tive uma ideia bem boa pra mudar a última cena...

**Pessoa que Dirige:** Que ótimo, estavam estudando o texto, assim que eu gosto! *(Para Pessoa que Escreve o Texto)* Tá vendo a sorte que eu tenho de trabalhar com essas Pessoas que Atuam? Bom, vamos lá, gente, o processo é assim mesmo, é aberto! O projeto era meu, mas agora é de todas! Então vamos fazer uma leitura da cena 3 e depois partimos pra cena.

*Todas as pessoas se preparam para a leitura.*

**Pessoa que Atua 1:** “É assim que chegaremos em algum lugar?”

**Pessoa que Atua 2:** “Se você souber outro jeito, então me fale...”

**Pessoa que Escreve o Texto (corrigindo):** Então me diga.

**Pessoa que Atua 2:** Isso, “então me diga, faremos o que for melhor”.

**Pessoa que Atua 1:** “Será que você está disponível a fazer isso?”

**Pessoa que Escreve o Texto (corrigindo):** Disposta...

**Pessoa que Atua 2:** “Depende. A questão entre nós não é quem está disposta a fazer alguma coisa, mas quem pode fazer alguma coisa e não sofrer as consequências desse”... digo, “disso”.

*Pessoa que Dirige apenas anota coisas em seu texto. Pessoa que Escreve o Texto suspira. Pessoa que Atua 1 e Pessoa que Atua 2 continuam a leitura.*

## Últimos ensaios

*Pessoa que Atua 1 está provando o figurino junto com a Pessoa que Faz o Figurino. Pessoa que Produz está no celular. Pessoa que Dirige está conversando com Pessoa que Escreve o Texto.*

**Pessoa que Atua 1:** Esse sapato está apertado.

**Pessoa que Faz o Figurino:** Ah, é da forma do sapato. Logo ele laceia.

*Pessoa que Atua 1 olha o sapato e vê que o sapato é dois números menores que o seu pé.*

**Pessoa que Atua 1:** Eu tenho um outro sapato em casa, parecido com esse, que pode ficar bom...

**Pessoa que Faz o Figurino:** Ah, não, usa esse que logo fica bom, ele disfarça o tamanho do seu pé, é ótimo. Coloca aqui essa blusinha por baixo. Eu ainda vou comprar outra blusa pra você usar, mas por enquanto usa essa.

*Pessoa que Atua 1 se troca. Pessoa que Dirige ainda conversa com Pessoa que Escreve o Texto.*

**Pessoa que Escreve o Texto:** O problema é que isso não faz sentido...

**Pessoa que Dirige:** Calma, querida. Você não está enxergando porque você não está com a visão global. Coloca o texto desse jeito que eu estou falando, que vai ficar ótimo!

**Pessoa que Escreve o Texto:** Mas isso não tem nada a ver com a ideia que eu te falei lá no começo...

**Pessoa que Dirige:** Mas agora está bem melhor, mais dinâmica. E eu também tenho que pensar nas Pessoas que Atuam, nas dificuldades delas. Elas estão se relacionando melhor com o texto agora. Faz parte do projeto não ser só de uma pessoa, sabe? Ele é de todo mundo!

**Pessoa que Escreve o Texto:** Se elas tivessem lido certo o texto que eu escrevi pelo menos alguma vez...

**Pessoa que Dirige:** Eu sei, eu sei. Mas é assim que eu consigo extrair o melhor delas, sabe? Elas chegaram aqui muito cruas, mas o processo está modificando muito as duas Pessoas que Atuam, elas cresceram muito!

*Pessoa que Produz continua no celular.*

**Pessoa que Produz (gritando):** Não, você tinha prometido que isso ficaria pronto ontem. Agora você me diz que vai ficar pronto só amanhã? Não, estamos há cinco dias da estreia, não dá! O cenário vai ficar pronto depois da estreia?

*Pessoa que Produz abre a porta para sair da sala, enquanto continua gritando com a pessoa que está conversando no celular. Pessoa que Atua 2 chega, se aproxima da Pessoa que Faz o Figurino e Pessoa que Atua 1.*

**Pessoa que Atua 2:** Gente, que arraso esse figurino.

**Pessoa que Faz o Figurino:** O seu está aqui, prova pra mim (*entrega três peças de roupa*)

**Pessoa que Atua 1 (ajeitando seu figurino):** Nossa, está bem justo, né?

**Pessoa que Faz o Figurino:** Você engordou?

**Pessoa que Atua 1:** Eu tenho o mesmo peso desde os 17 anos...

**Pessoa que Faz o Figurino:** Ah, isso aqui eu peço pra costureira colocar um velcro, vai ficar ótimo.

**Pessoa que Atua 2:** Esse aqui é o casaco que eu vou usar?

**Pessoa que Faz o Figurino:** Ficou maravilhoso!

**Pessoa que Atua 2:** Mas eu não consigo levantar os braços!

**Pessoa que Faz o Figurino (fingindo surpresa):** Como assim?

**Pessoa que Atua 2:** Sim, meu braço só vai até aqui...

**Pessoa que Faz o Figurino:** Ah, tá ótimo, já!

**Pessoa que Atua 2:** Mas toda a minha partitura era baseada em erguer os braços!

**Pessoa que Faz o Figurino:** Ah, mas o tecido vai dar uma laceada, pode ficar tranquila...

*Pessoa que Dirige para de Falar com Pessoa que Escreve o Texto, que pega seu notebook e sai da sala. Pessoa que Dirige se aproxima de Pessoa que Faz o Figurino.*

**Pessoa que Dirige (olhando para Pessoas que Atuam):** Nossa, mas está ótimo!

**Pessoa que Atua 1:** O sapato está pequeno...

**Pessoa que Atua 2:** Eu não consigo levantar o braço...

**Pessoa que Faz o Figurino:** Estão faltando uns detalhezinhos, mas até a estreia vai estar tudo certo!

**Pessoa que Dirige:** Ótimo, ótimo. Podemos começar o ensaio?

*Pessoa que Atua 1 tira o sapato, Pessoa que Atua 2 tira o casaco. Pessoa que Faz o Figurino arruma suas coisas e vai embora.*

**Pessoa que Dirige:** Olha só, vamos pegar da cena de ontem, que a Pessoa que Atua 1 estava péssima, eu quero mais força, maior. Pessoa que Atua 2 tem que falar mais alto, não tá dando pra ouvir uma palavra do que você tá falando... Ah, e mais rápido, o ritmo estava péssimo, a plateia vai dormir se continuar assim...

**Pessoa que Atua 2:** Eu acho que a gente podia...

**Pessoa que Dirige:** Você não acha mais nada. Chega! O projeto é nosso, mas agora sou só eu quem vai falar! Vamos logo arrumar essa cena, que tem um monte de coisas ainda pra consertar.

### **Dia da estreia, antes da apresentação**

*No camarim estão Pessoa que Atua 1, Pessoa que Atua 2, Pessoa que Produz.*

**Pessoa que Produz:** Gente, eu queria dizer que está tudo lindo, eu tô recebendo o pessoal lá fora, casa cheia. Arrasem! Eu não vou poder assistir hoje, mas sei que vai ser lindo! Merda!

**Pessoa que Atua 1 e Pessoa que Atua 2:** Merda!

*Pessoa que Produz sai.*

**Pessoa que Atua 2:** Esse é o seu sapato?

**Pessoa que Atua 1:** Sim, trouxe o meu. Aquele outro deu três bolhas no meu pé, eu passei os últimos dias mancando.

**Pessoa que Atua 2:** E esse casaco? Além de ser horroroso, eu ainda não consigo me mexer... A Pessoa que Faz o Figurino vem hoje?

**Pessoa que Atua 1:** Sei lá... Espero que não venha, senão vou jogar esse figurino apertado na cara dela!

**Pessoas que Atua 2:** Vou usar isso aqui hoje, mas a partir de amanhã eu já paro de usar.

*Pessoa que Dirige entra no camarim.*

**Pessoa que Dirige:** Pessoas que Atuam, daqui cinco minutos quero todo mundo no palco, ok? Quero passar de novo a cena final.

*Pessoa que Dirige sai do camarim.*

**Pessoa que Atua 1 (sussurrando):** Se não tivesse mudado a cena inteira ontem, a gente não precisava passar hoje de novo...

**Pessoa que Atua 2:** Como era mesmo aquela marcação? Eu não lembro, gente... deixou a gente ficar três meses fazendo a mesma coisa pra mudar tudo no último dia.

**Pessoa que Atua 1:** Ai, eu ia te falar, sabe a primeira cena, que também mudou ontem? Eu tive uma ideia, eu vou mudar uma coisinha na fala, que eu pensei e vai ficar bem melhor.

*Pessoa que Dirige entra no camarim.*

**Pessoa que Dirige:** Vamos lá pro palco?

### **Dia da estreia, após apresentação**

*A apresentação terminou. Pessoas da Plateia levantam, aplaudem. Pessoa que Atua 1 e Pessoa que Atua 2 agradecem, aplaudem de volta. Pessoas da Plateia sentam.*

**Pessoa que Atua 2:** A gente queria agradecer muito a presença de todo mundo, agradecer à Pessoa que Faz a Técnica do Espetáculo, agradecer à Pessoa que Faz o Figurino (*aponta para a Pessoa que Faz o Figurino, que levanta e acena para a plateia*)...

**Pessoa que Atua 1 (puxando palmas):** Maravilhosa!

**Pessoa que Atua 2:** Agradecer à Pessoa que Escreve o Texto (*aponta para a Pessoa que Escreve o Texto, que não se levanta e dá um aceno tímido*) e, claro, agradecer à Pessoa que Dirige!

**Pessoa que Atua 1 (puxa palmas):** Maravilhosa!

*Pessoa que Dirige sai da coxia, aparecendo no palco, acenando para a plateia.*

**Pessoa que Dirige:** Eu queria dizer que estou muito feliz, estamos muito felizes. Nesse momento em que vivemos, que bom que podemos resistir! Este projeto é um projeto meu, uma ideia minha, que virou uma ideia nossa! E queria agradecer toda essa equipe maravilhosa. Ah, tem a Pessoa que Faz a Preparação Corporal também, que não falamos (*aponta para a Pessoa que Faz a Preparação Corporal, que está na plateia, sentada*). E queria agradecer a presença de todas vocês!

*Enquanto Pessoa que Dirige fala, Pessoa que Atua 1 e Pessoa que Atua 2 acenam para as pessoas da plateia, dando a impressão de que a plateia é formada apenas por pessoas conhecidas delas.*

**Pessoa que Dirige:** A gente fica em cartaz por mais três semanas, e pra gente é muito importante contar com a divulgação de vocês. Obrigada!

**Pessoa que Atua 2:** Evoé!

#### 4.7 REEDUCAÇÃO ALIMENTAR

No processo de investigar e propor uma pedagogia feminista e latino-americana, algumas vezes senti medo. Não me senti sozinha ao ver que bell hooks descreveu ter passado por esse mesmo sentimento em suas práticas (hooks, 2013). O meu medo, e de bell hooks, era que, em nossas trajetórias de outras possibilidades pedagógicas, acabássemos reproduzindo opressões ou lógicas opressoras que vivemos.

Tratando-se de lógicas opressoras, o que inclui o patriarcado, o pensamento dicotômico está presente. É uma estratégia de controle, na qual são estipulados os parâmetros de algo, e o que não estiver dentro daqueles parâmetros é, necessariamente, seu oposto.

O feminismo latino-americano aponta como esse pensamento dicotômico está presente, inclusive, no feminismo (PAREDES; GUZMÁN, 2014). Chamado de “hegemônico”, o feminismo baseado nas hegemonias euro-ocidentais foi, por muito tempo, o parâmetro no qual foram desenvolvidas lutas feministas.

Segundo Julieta Paredes e Adriana Guzmán, o pensamento dicotômico dos feminismos euro-ocidentais reduziu “a luta das mulheres contra as opressões que os homens exercem sobre elas”<sup>69</sup> (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 36, tradução nossa), reduzindo então o patriarcado apenas a uma questão de gênero, fazendo com que o feminismo fosse associado apenas a uma luta contra relações de gênero.

Ainda que esse pensamento do feminismo hegemônico não estivesse presente no processo de investigação, um dos medos que eu sentia era o de não conseguir acabar com uma outra dicotomia: a que existia, em mim e nas aulas que eu dava, entre teoria e prática.

Se bell hooks afirmou que “os professores universitários” são vistos como “gente que não trabalha” por conta de seu “corpo imóvel” (hooks, 2013, p. 184), em um pensamento dicotômico eu poderia ser considerada uma das maiores trabalhadoras da sociedade, pois, professora de uma aula prática, sempre me mexi muito.

---

<sup>69</sup> Do original: “*la lucha de las mujeres contra las opresiones que ejercen los hombres sobre ellas*”.

Após terminar minha graduação, em 2007, foram poucas as aulas teóricas que fiz como aluna. Como professora de aula prática, por muitos anos busquei melhorar meu corpo de atriz e de professora através de diversas práticas corporais.

Ao narrar a trajetória profissional das mulheres que começaram a trabalhar como professoras, Guacira Lopes Louro diz que o controle ao corpo da professora era extremo, pois a professora deveria ser um exemplo a ser seguido pelas alunas. Assim, a “*fragilidade* feminina, constituída pelo discurso religioso, médico, jurídico e educacional”, tornou-se “também constituinte de sua proteção e tutela” em sala de aula, transformando a professora em uma “profissional e mãe espiritual” (LOURO, 2011, p. 454).

Esta definição é parecida com a usada pelo pesquisador teatral francês Patrice Pavis ao definir como **o encenador** é visto no processo teatral. Só com uma – e essencial – diferença: a função de encenador é vista no masculino, sendo então ele o “pai espiritual” que manipula o corpo da pessoa que atua (PAVIS, 1999, p. 75).

Mãe é aquela que cuida, pai é aquele que domina. Professora é aquela que guia os corpos para serem parecidos com o dela. A pessoa responsável pela encenação é aquela que controla os corpos para que façam o que ela deseja. Bem, nesse caso, tratando-se de pai ou mãe, o processo pedagógico é entendido como uma forma de moldar os corpos, com a diferença que eu, como professora, devo ter meu corpo coerente com o meu discurso.

Para ser coerente, a professora da aula prática buscava seu corpo ideal através da prática! E ainda que, fora das salas de aula que eu frequentava como aluna, sempre complementasse meus estudos através de leituras, conversas e palestras, como professora eu limitava o momento teórico a uma aula, na qual alunas e eu conversávamos com base em materiais de leitura indicados. O que eu acreditava é que minhas aulas eram todas práticas, com exceção da única aula teórica durante o processo.

Até que, em 2018, senti o pânico da teoria pela primeira vez. Ao final de uma aula em que propus uma reflexão crítica sobre corpo, uma aluna perguntou-me se a próxima aula seria teórica também. Eu, desesperada, gaguejei, dizendo que aquela aula tinha sido prática, pois tínhamos feito alongamentos e movimentado nosso corpo pela sala. O mais interessante é que a aluna,



claramente, perguntou apenas por curiosidade, sem nenhum tipo de desprezo ou elogio na voz. O desprezo era meu, não dela! Por que eu, realizando um mestrado, estava com medo da teoria? Se eu mesma acreditava que o mestrado era uma consequência das minhas práticas, por que desprezar a teoria nas minhas aulas?

Encontrei então outras artistas que apontavam a dicotomia entre teoria e prática presente nas práticas pedagógicas. Mas, para minha surpresa, as artistas que reclamavam sobre isso eram aquelas mais envolvidas com atividades teóricas! As artistas e pedagogas norte-americanas Anne Harris e Stacy Holman Jones escrevem sobre a certa “tirania da palavra” na Academia e afirmam que, seja “fazendo arte ou escrevendo uma tese, as palavras são consideradas a forma mais ‘legítima’ de comunicar um novo conhecimento”<sup>70</sup> (HARRIS; JONES, 2016, p. 39, tradução nossa).

As artistas, além de questionarem essa divisão entre teoria e prática, ao abordarem a predominância da teoria na Academia e na Arte, evidenciam como a teoria, em um pensamento dicotômico, é considerada mais importante que a prática.

A pesquisadora e artista alemã Christel Stalpaert posicionou-se contra o “paradigma Cartesiano, que separa mente de corpo e iguala a mente com a visão”<sup>71</sup> (STALPAERT, 2009, p. 123, tradução nossa). Ela também afirmou que corroborar com a divisão entre pessoas da prática e pessoas da teoria só reforça distinções “entre corpo e mente, entre fazer e pensar, entre a cabeça – com seu privilegiado órgão dos sentidos, os olhos – e outras intensidades sensoriais”<sup>72</sup> (STALPAERT, 2009, p. 122, tradução nossa).

Considerando o corpo como *physis*, não aceito mais a divisão dele em partes distintas. Era coerente, então, aceitar a divisão da pedagogia dele? O que percebi é que por anos eu havia criado uma lógica dicotômica radical, na qual em minha aula não haveria espaço para porções de teoria E prática. Em sala, minha alimentação seria rígida, baseada apenas em um nutriente!

---

<sup>70</sup> Do original: “a kind of tyranny of the world” e “making art or writing a thesis, words are considered the primary ‘legitimate’ form of communicating new knowledge”.

<sup>71</sup> Do original: “Cartesian paradigm, which separates the mind from the body and equates the mind with the optical”.

<sup>72</sup> Do original: “between body and mind, between doing and thinking, between the head – with its privileged sense-organ, the eye – and other sensorial intensities”.

Com o auxílio da lupa feminista latino-americana, entendi que essa forma de me alimentar não faz sentido. Principalmente tratando-se de corpo! A produção de um conhecimento, de uma luta, de um discurso não pode ser apartada do corpo, “tanto um como o outro sucedem em simultaneidade”<sup>73</sup> (POSTIGO, 2015, p. 124, tradução nossa). Palavras são tão importantes para conhecermos e construirmos (e destruímos) corpos quanto o movimento!

Ao implodir a dicotomia entre teoria e prática, rompi com a ideia de oposição e comecei a trabalhar a ideia de complemento, na qual “produzir um saber e manifestá-lo corporalmente são ações sinônimas, que se fertilizam mutuamente”<sup>74</sup> (POSTIGO, 2015, p. 127, tradução nossa).

A partir dessa compreensão de que teoria e prática não são opostas, mas sim complementares, ao olhar para meu passado, percebi que nunca dei uma aula apenas prática, assim como sempre complementei meus estudos práticos com teoria. Não havia apenas UMA aula teórica em minha programação. Minha prática nunca esteve isolada da teoria.

Recusando a visão dicotômica, venho em um processo de mudança, no qual cada aula, cada encontro do **G.E.C.A.** terá as porções necessárias de teoria e prática. Estou encontrando a calma de saber que uma prática pedagógica focada no corpo não precisa ter uma movimentação corporal extenuante, ao mesmo tempo que aprendi que conversas e leituras podem cansar muito mais do que minha corrida diária para manter a forma!

Como afirmou o pesquisador João Batista Freire da Silva, ser corpo e não viver corporalmente deteriora nosso modo de viver (informação pessoal)<sup>75</sup>. Em minha prática pedagógica, considero importante irmos além da destruição do dicotômico e entendermos que não se trata apenas de prática e teoria, pois a pedagogia é CORPORAL!

---

<sup>73</sup> Do original: “*tanto el uno como el otro suceden en simultaneidad*”.

<sup>74</sup> Do original: “*producir saber y poner el cuerpo son acciones sinónimas que se fecundan mutuamente*”.

<sup>75</sup> SILVA, João B. F. Palestra realizada no VI congresso de Motricidade da Serra Gaúcha, em 2015. Mensagem recebida por e-mail em 3 de abril de 2018.

#### 4.8 QUEM TEM PRESSA COME CRU

Figura 21 – Coelho de Alice no País das Maravilhas



Fonte: Tenniel (1866).

Em junho de 2018, ganhei de minha orientadora um par de brincos. Em uma orelha, uso a Alice, personagem criada pelo autor britânico Lewis Carroll. Na outra, um relógio feito com clara influência do pintor espanhol Salvador Dalí. Soube que a escolha dos brincos por minha orientadora se deu por conta da minha semelhança com a ~~Alice~~ **O COELHO**.

Para alguém tão acostumada a obedecer ao relógio, minhas práticas sempre foram guiadas pelo tempo... ou melhor, pela falta de obediência a ele. Limitada à carga horária das escolas e ensaios, sempre lamentei os processos curtos que não me permitiam abordar tudo o que eu queria, ou chegar ao ideal que eu havia imaginado. No **G.E.C.A.** não foi diferente, afinal, ele era utópico, mas não perfeito: nossos encontros tinham apenas duas horas e meia de duração.

Olhando meu diário de campo, todos os encontros de 2018 estão marcados por anotações minhas sobre o tempo, a falta de tempo, o mal gerenciamento do tempo, o tempo, **é tarde, é tarde, é muito tarde!**

Guacira Lopes Louro apontou como, historicamente, alunas e professoras adequam-se ao “tempo disciplinar” (LOURO, 2011, p. 455), um tempo que segue a lógica e o ritmo próprios da escola. Se a escola molda nossa lógica temporal,

a ideia de **treinamento** foi construindo a lógica de como esse tempo deve ser usado. Segundo Georges Vigarello, o modelo ideal de corpo passa também pelo excesso e pelo imediatismo de informações (VIGARELLO, 2011). Em uma prática comandada pelo relógio, quanto mais informação, melhor aproveitado o tempo. Talvez, de todas as lógicas presentes em minhas práticas pedagógicas, a lógica do tempo linear, cronológico e cronometrado, fosse a mais forte. Mas, mesmo com os brincos da Alice e do relógio em minhas orelhas, eu não havia percebido.

Antes de iniciar o **G.E.C.A.**, a professora Dra. Marília Velardi pediu que eu desenhasse como esperava que fossem os encontros e, depois, como eles haviam sido. Lembro que, ainda tentando decifrar o que havia por trás dessa proposta, meu primeiro alívio veio da palavra “desenhar”, pois senti-me livre para colocar no papel sentimentos, desejos e expectativas que eu não conseguia transformar em linguagem verbal.

O desenho que fiz antes dos encontros acontecerem foi importante para que o futuro, o que estava por vir, ganhasse uma primeira forma. Ao desenhar, fui obrigada a organizar tudo o que estava pulsando dentro de mim. O processo de desenhar tornou-me espectadora de mim mesma quando, após passar palavras, cores, desenhos para o papel, eu olhava para aquele registro e criava diálogos comigo mesma: por que eu me esqueci de falar sobre esse tema? Será que essa palavra é realmente tão importante para mim? Por onde eu começo a ordenar meu pensamento?

Nos desenhos, não fiz apenas anotações, mas registrei meus anseios, minhas utopias e interpretações daquele processo pedagógico. Ao desenhar, eu criei não só uma memória, como um ponto de apoio, um lugar para onde eu poderia voltar, olhar e refletir no passado, presente e futuro. Pois o desenho do que eu esperava dos encontros logo virou passado, o desenho feito após cada encontro era o presente, e eu poder olhar para esses desenhos meses depois, ao escrever essa dissertação, era o futuro. E foi nesse futuro que voltei a olhar para os desenhos e percebi a força do tempo em minhas práticas.

No primeiro desenho que fiz, ao dar forma aos anseios e desejos que estavam dentro de mim, fiz ondas fortemente delimitadas, com o tempo aparecendo “apenas” através da divisão dos meses, na parte baixa da folha:



No segundo desenho, fiz a mesma coisa. Tracei uma linha, tirando o tempo da parte baixa da folha e colocando ele no centro, como fio condutor do processo. No começo do desenho, cada encontro possui a mesma quantidade de espaço para ser registrado. Só desisti do rígido controle espacial que eu havia estipulado quando percebi que os encontros não seguiam o espaço que eu havia destinado a eles.

Só comecei a prestar atenção ao que já estava registrado no papel durante um encontro do **G.E.C.A.** quando, na minha pressa em fazer muitas coisas, encerrei uma investigação que as pessoas faziam baseando-me apenas no horário e na minha ânsia de poder abordar outros temas! Foi na fala de Fernanda Belarmino (2018)<sup>76</sup>, sobre o tempo de investigar não ser o tempo de São Paulo, que finalmente iniciou o meu processo de epifania:

Para vermos as cores, as formas, temos que deixar de ter pressa, temos que sentir, nos deixar afetarmos. O nosso estilo de vida reflete nossa pressa na pesquisa. E, nessa pressa, a gente não cria, só repete nossas possibilidades. A liberdade da investigação dá tempo de descobertas. (informação verbal)

Se no **G.E.C.A.** tínhamos liberdade financeira, institucional e política, era importante lembrar que, em uma pedagogia que combate opressões, a liberdade temporal também é importante. Como afirma bell hooks, pouco “se discute – se é que se discute – o modo com que as atitudes e os valores das classes materialmente privilegiadas são impostos a todos por meio de estratégias pedagógicas tendenciosas” (hooks, 2013, p. 238).

Por mais que quisesse discutir o tempo na pedagogia, eu ainda encontrava obstáculos. Se ao ministrar aulas em escolas, ou ao comandar ensaios em processos teatrais, sempre reclamei livremente do pouco tempo que me forneciam, no **G.E.C.A.** a questão da pouca disponibilidade temporal também estava presente. Tratando-se de tempo, em uma sociedade capitalista na qual ele é sinônimo de dinheiro, é possível mudarmos essa relação?

Após a fala de Fernanda Belarmino, mudanças ocorreram. Ao lidarmos com o que ela chamou de “tempo de descobertas”, tive que aceitar aquilo que o segundo desenho me mostrava: eu não conseguiria abordar a quantidade de

---

<sup>76</sup> Informação fornecida por Belarmino durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2018.

coisas que gostaria em cada encontro. Mas, além de aceitar, comecei então a refletir sobre esse meu anseio por informações, estímulos, diversos assuntos em pouco tempo.

Se esse excesso é estimulado, nas práticas corporais, pela busca do corpo ideal, quando estamos fora da sala de aula a nossa dinâmica continua sendo a do excesso de informações.

A ideia de Fernanda Belarmino, de que o tempo da cidade de São Paulo não é o tempo da investigação, encontra eco nas palavras de Denise Bernuzzi de Sant’Anna, que apontou que, se temos excesso de informação, muitas vezes “não há tempo de assimilá-la: a informação acaba sendo simplesmente acumulada. E, se os sinais que não são decodificados não se tornam informação, tem-se unicamente barulho” (SANT’ANNA, 2001, p. 49).

Para mudar minha relação com o tempo nas práticas pedagógicas, eu não podia aumentar o tempo de cada encontro. Mas era possível dedicar mais tempo a cada “informação”, ao processo de investigação e não apenas de acumulação e barulho.

A questão não era PARA QUE lidar com o tempo de outra forma, mas COMO eu lidaria com o tempo de uma forma não patriarcal, não capitalista, não opressora. Nessa outra relação com o tempo, foi necessário parar de olhar para o relógio e para a “meta do dia” e começar a olhar para o presente, para as pessoas, para o processo, para o que nossas receitas pediam!

Outras formas de nos relacionarmos com o tempo são abordadas no feminismo latino-americano. Silvia Rivera Cusicanqui utiliza um aforismo *aymara*<sup>77</sup> para exemplificar sua proposta de relação com o tempo: “olhando para trás e para frente (para o futuro-passado) podemos caminhar no presente-futuro”<sup>78</sup> (TORINELLI, 2018, tradução nossa).

Nas palavras de Silvia Rivera Cusicanqui, o futuro nunca é separado do presente e do passado. O que era desenvolvido no **G.E.C.A.**, no momento presente, influenciaria o que e como faríamos no futuro. E era o nosso passado que movia a investigação presente. Retomando o que foi abordado no capítulo

Sugestão sonora: música A Verdade Sobre o Tempo, por Pato Fu (ULHOA, 2007).

<sup>77</sup> *Aymara* é uma das populações indígenas existentes na América Latina, desde antes da colonização, no Peru, Bolívia, Argentina e Chile. Cusicanqui é de ascendência *aymara*.

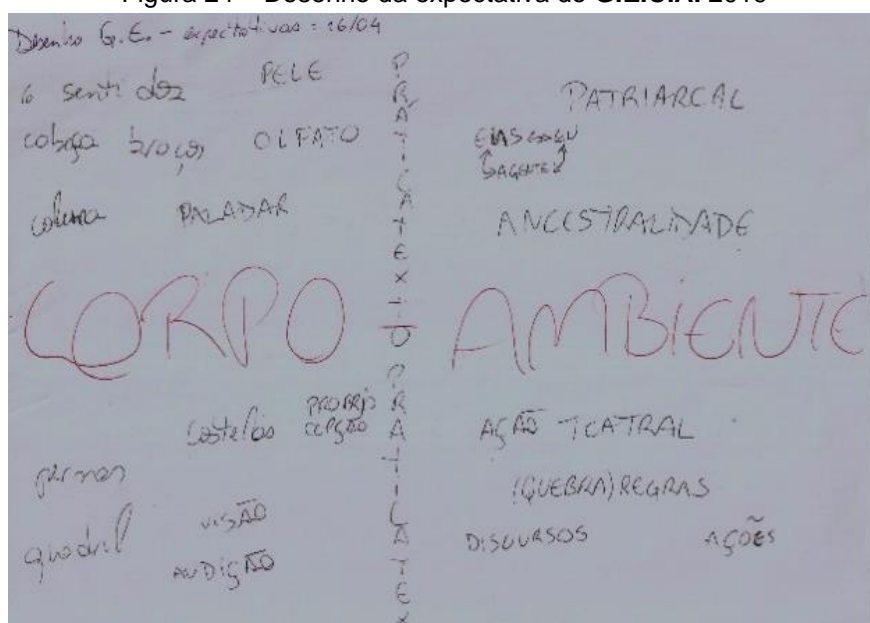
<sup>78</sup> Do original: “*mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro*”.

guiado pela audição, ao fazer uma investigação radicalmente qualitativa, seja ela acadêmica, pedagógica e/ou artística, atuo no tempo presente, olhando para o passado e construindo as mudanças para o futuro.

Pensando dessa forma, começo a entender o processo como protagonista de minhas práticas, e o resultado será uma consequência do que realizamos, ou seja, a importância não está em PARA QUE estávamos naquele processo pedagógico, mas sim em COMO estávamos naquele processo. Mas a calma que este parágrafo pode sugerir ainda não estava totalmente presente em mim.

Buscando coerência entre pensamento e ação, levei para o desenho do **G.E.C.A.** de 2019 essa outra relação que eu tentava desenvolver com o tempo. Ao desenhar o que esperava dos encontros de 2019, aboli não apenas as ondas rígidas ao redor da palavra corpo, como aboli também qualquer referência temporal:

Figura 24 – Desenho da expectativa do **G.E.C.A.** 2019



Fonte: acervo pessoal (2019).

Abolir a ideia de que nossa investigação não seria mais guiada pelo tempo do relógio levou-me a assumir que não conseguiria abordar todos os assuntos que eu queria, não poderia realizar todos os exercícios que eu gostaria. Meu desenho já havia me mostrado como a vida real escapa do tempo e espaço que destinamos a ela em nossa imaginação. E ao deixar de desenhar o tempo, registrei a mudança de minha relação com ele.



Foi necessário então assumir que, ao fim dos 26 encontros, talvez não tocássemos em todos os assuntos que eu achava importantes para esta investigação, talvez não realizássemos todos os exercícios que eu julgava serem fundamentais, talvez eu não pudesse abordar todos os aspectos que julgava serem essenciais para a dissertação! Eu tive que encarar de frente a ideia de que o que eu havia sonhado como o grande final, a minha meta, não se concretizaria!

O meu temor era que, ao caminhar para esse futuro desconhecido, acabássemos caindo no caos. Ainda que tivéssemos um foco comum, que nosso presente fosse investigar corpo, pedagogia e arte, cada pessoa tinha um passado e teria um futuro. E como lidaríamos com isso na prática? Como iríamos unir esse coletivo, com seus passados-futuros individuais? O acaso faria tudo acontecer? *Espera, acaso?*

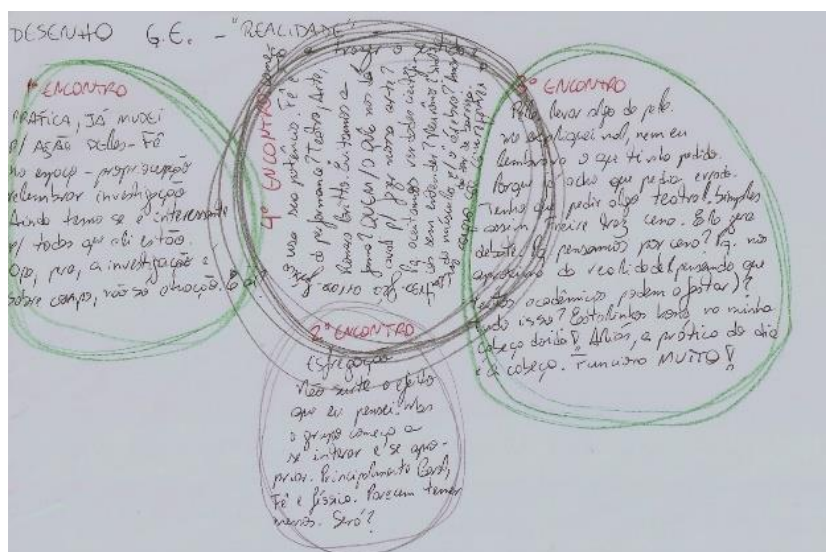
No capítulo guiado pela audição, exponho minha discordância em utilizar o termo intuição. O mesmo se dá com a palavra acaso. Por que quando as regras são quebradas, mas o resultado é considerado satisfatório, geralmente dizemos que o acaso funcionou? O que é acaso? Sorte? Destino? Deus?

Prefiro a explicação dada pelo pesquisador brasileiro Evaristo Eduardo de Miranda em sua exploração da simbologia do corpo. “O acaso não existe. Designa fenômenos cujas leis se desconhecem” (MIRANDA, 2007, p. 26). Tratando-se de quebrar a linearidade temporal, entramos em um território totalmente desconhecido, pois não estamos apenas desobedecendo ao relógio, mas também estamos desconfiando da lógica causal de nossas práticas.

Após cada encontro de 2019, ao fazer o desenho de como havia sido a experiência daquele dia, escrevi sobre o que havia ocorrido e desenhei um círculo ao redor, representando o encerramento, temporal e presencial, daquele encontro. Mas, fazendo isso, ainda pensava: “então é isso? Um processo caótico, sem ligação e sem rumo?”.

Foi então que, após o quarto encontro, veio a epifania: os círculos não apenas se ligaram, como formaram um conjunto. Os encontros encostavam-se, fundiam-se. O que foi formado não era o caos, mas era uma lógica não causal, que não seguia apenas à minha forma de pensar, mas ao pensamento daquele coletivo.

Figura 25 – Desenho feito após encontros de 2019.



Fonte: acervo pessoal (2019).

Ao ver o que aconteceu ali no papel, abandonei o desenho após o quarto encontro. O que eu estava buscando era uma prova de coerência, de coesão no processo. Eu tentava desenvolver uma outra relação com o tempo, mas não acreditava que aquilo fazia sentido para mim. Eu tentava agir para o COMO, mas demorei a deixar de pensar no PARA QUÊ.

Foi difícil assumir que, naquele tempo que tínhamos, eu não conseguiria atingir todas as minhas expectativas, anseios e desejos. Ao mesmo tempo, foi libertador perceber que essa outra relação com o tempo respeitava a mim e às outras pessoas. Eu não deixei de entrar em sala de aula com muitas expectativas, mas venho aprendendo a aguardar o que aquelas pessoas, aquele momento presente vai nos proporcionar, e a desejar as surpresas que o futuro nos reserva.

Nessa relação com o tempo, torno-me coerente ao recusar o pensamento positivista de método, olhando para os corpos do presente e saboreando cada momento de nossa caminhada para o futuro. Tento propiciar ao coletivo o nosso tempo de experiência, minimizando ao máximo os “barulhos”, como define Denise Bernuzzi de Sant’Anna (2001), do excesso de informações. O que não quer dizer que não chegaremos a algum lugar em nossas práticas, mas talvez não seja o lugar que havíamos imaginado.

E foi continuando minha jornada para o futuro, mas sem deixar de olhar para o passado, que percebi as muitas vezes que, mesmo sendo uma fiel

seguidora do relógio, eu não havia chegado ao resultado esperado. Como professora e como aluna, lembrei as vezes que lamentei que a realidade era pior que minha expectativa, e as vezes que fiquei extasiada com a realidade muito melhor do que a que eu havia sonhado.

Encarando o tempo dessa maneira, talvez não consigamos alcançar rapidamente o “corpo ideal”. Mas é importante lembrar que cada corpo, cada processo e cada pessoa tem seu tempo. E que, se não seguirmos o tempo que a receita pede, a comida pode nos fazer muito mal.

Nos encontros do **G.E.C.A.**, não consegui abordar tudo o que eu queria. E tudo bem. Principalmente porque consigo finalmente perceber que o **G.E.C.A.** não terminou após 65 horas. Ele está em mim, nas pessoas que participaram dele. Nestas páginas. Seria bom que tivéssemos mais encontros e mais tempo para cada encontro? Claro! Mas conhecimento, arte, afeto e pedagogia não podem ser medidas facilmente.

Ao pensar e agir PARA QUE, eu poderia ficar satisfeita se tivesse conseguido chegar a um “fim”, ou altamente frustrada por ter falhado e não ter atingido a meta. Ao pensar e agir COMO, acredito que o que estamos acostumadas a chamar de “fim” seja só um final estipulado pelo relógio.

#### 4.9 SOPA DE LETRINHAS

Figura 26 – O ruído opressor



Fonte: acervo pessoal (2018).<sup>79</sup>

Na proposta de María Galindo de despatriarcalização, ela comparou as ações feministas que combatiam o eixo patriarcal das opressões com “uma fábrica de justiça que é a produtora de sentidos, de solidariedades, de conexões e de conceitos com que elaborar nosso discurso”<sup>80</sup> (GALINDO, 2013, p. 175, tradução nossa). Ao investigar e combater as opressões patriarcais em minhas práticas, influenciada pelas palavras de María Galindo, entendi que deveria ir além de questionar os textos e as palavras que haviam se tornado “uma arma capaz de envergonhar, humilhar, colonizar” (hooks, 2013, p. 224) e produzir um discurso coerente com o que eu estava fazendo. E qual era esse discurso coerente?

Apesar de dramaturga, no início desta investigação comecei a desenvolver certa implicância com as palavras. Provavelmente estimulada pela já abordada dicotomia entre prática e teoria, encontrava-me insatisfeita com a “tirania das palavras” (HARRIS; JONES, 2016. p. 39). Na época, o questionamento que levei para os encontros do **G.E.C.A.**, e que levou a Carolina

<sup>79</sup> Desenho feito por Carolina Géa, uma das artistas integrantes do **G.E.C.A.**, cedido por ela para esta dissertação.

<sup>80</sup> Do original: “es la de una fábrica de justicia que es la productora de sentidos, de solidariedades, de conexiones y de conceptos con que elaborar nuestro discurso”.

Géa a fazer o desenho que abre este texto, era se não poderíamos explorar outras formas de comunicação que fossem além de palavras.

Foi perto do último encontro do **G.E.C.A.** que percebi que minha implicância não era com as palavras, mas com algo que estava ao lado delas, como Anne Harris e Stacy Holman Jones haviam alertado: a tirania!

Conheci o poema de Adrienne Rich que abre esta dissertação em um livro da feminista bell hooks, no qual ela apresentou o trecho “Esta é a língua do opressor/Mas preciso dela para falar com você” (RICH, 1968, tradução nossa). As palavras do poema, segundo bell hooks, nunca haviam saído de sua cabeça, pois palavras “se impõem, lançam raízes na nossa memória contra a nossa vontade” (hooks, 2013, p. 223).

Fui obrigada a concordar com bell hooks, as palavras do poema haviam se imposto para mim e martelavam em minha memória: *eu preciso da língua do opressor para falar com você?*

A historiadora inglesa Mary Beard, em seu livro *Mulheres e Poder: um manifesto*, detalha a origem da misoginia nas sociedades ocidentais, destacando os efeitos desta herança na atualidade. Segundo Mary Beard, o patriarcal ajudou a formar “um poderoso gabarito para pensar a respeito do discurso público e decidir o que se define como oratória boa ou ruim, persuasiva ou não, e a qual discurso deve ser dado espaço para ser ouvido” (BEARD, 2018, p. 32).

O que Mary Beard evidenciou, através de uma análise crítica sobre a misoginia na política da Inglaterra<sup>81</sup>, é que a misoginia na esfera política é apenas um espelho da misoginia presente em outras esferas. São os parâmetros patriarcais que ditam como devemos falar, escrever e sermos interpretadas: “ainda hoje acontece de, ao escutar uma voz feminina, o público não ouvir uma voz que transmite autoridade; ou talvez não tenha aprendido a reconhecer nela a autoridade” (BEARD, 2018, p. 40).

Ao combatermos o patriarcal de nosso discurso, é fundamental lembrar que discursos são corpos: não se trata apenas de palavras, mas de como

---

<sup>81</sup> Beard, em 2017 (ano em que o livro foi originalmente escrito), afirmava como a então primeira-ministra britânica Theresa May havia sido uma estratégia política patriarcal, sendo eleita em um conturbado momento político. A posição, assumida por uma mulher, acalmaria os ânimos feministas e, assim que viessem as já sabidas turbulências políticas, May seria afastada do cargo e um homem colocaria novamente o país no rumo certo. O fato é que, em 2019, após as turbulências políticas em relação ao Brexit (saída do Reino Unido da União Europeia), novamente o cargo foi assumido por um homem, o primeiro ministro Boris Johnson.

queremos usá-las! Se Mary Beard diz que talvez o público não tenha aprendido a reconhecer um outro tipo de valor na voz das mulheres, decidi, como cidadã, artista e pedagoga, mudar os valores de meu discurso.

A pesquisadora Elizabeth Ellsworth, fazendo uma relação entre cinema e pedagogia, atentou para a importância de como falamos em nossas práticas pedagógicas, ao questionar se as professoras não podem “fazer uma diferença em termos de poder, conhecimento e desejo não apenas por aquilo que eles e elas ensinam, mas pela forma como eles e elas endereçam seus alunos e suas alunas” (ELLSWORTH, 2001, p. 41).

Eu acho que podemos, e que talvez até achemos que estamos agindo dessa forma. Mas não devemos esquecer o parâmetro patriarcal para nossa oratória, parâmetro que facilmente cria um discurso agressivo, que age para “solapar autoridade, a força e até o humor do que uma mulher tem a dizer *e a ouvir*” (BEARD, 2018, p. 40; *LONGANO, 2020*). Sem esse cuidado, mudaremos nosso vocabulário, mas não nosso discurso patriarcal.

Lembro a primeira aula em que comecei a usar o feminino para generalizar. Quando tomei coragem de parar de olhar para o chão e olhei para o rosto das pessoas, algo incrível aconteceu: todas as pessoas estavam entendendo meu discurso. Ao contrário do que eu havia imaginado, as pessoas, principalmente os homens, não caíram no chão perdidas e confusas com meu jeito de falar. *Na verdade, desconfio que até hoje muitos homens não tenham percebido que generalizo no feminino...*

Alice Santiago (2018)<sup>82</sup>, em um evento que propus e coordenei sobre mulheres na Arte, foi a primeira a falar publicamente o quanto havia se sentido representada ao ouvir o meu discurso das aulas no feminino (informação verbal). Carolina Géa (2018) também foi outra mulher que se manifestou nos encontros do **G.E.C.A.**, escrevendo sobre “o quão satisfatório/recompensador/incrível/certo é ouvir artigos femininos nas frases!” (informação pessoal)<sup>83</sup>.

Mais confiante de minha proposta e menos temerosa das reações patriarcais, fui levando essa fala para além da sala de aula. Claro, minha confiança pode estar nublando minha percepção e fazendo com que eu perceba apenas as reações boas e ignore as reações negativas. Ou, claro, eu posso

---

<sup>82</sup> Informação fornecida por Santiago durante o evento Mulheres na Arte, ocorrido no Senac Lapa Scipião, São Paulo, 2018.

<sup>83</sup> Mensagem enviada por Géa, recebida por e-mail em dezembro de 2018.

destruir esse pensamento patriarcal de que minha emoção esteja se sobrepondo à minha razão e apenas aceitar que essa ação faz sentido para muitas outras mulheres além de mim, da Alice e da Carolina.

Se falo bastante sobre a reação das mulheres, não consigo deixar de pensar na falta de reação dos homens e o quanto ela diz sobre nossa sociedade patriarcal. Estarão esses homens tão certos de seu espaço que não ligam de serem substituídos em minha fala? Talvez eles não tenham percebido? Talvez concordem com essa atitude? Talvez todas as possibilidades? Bem, não sei. Nenhum homem nunca se manifestou sobre isso.

Se eu havia adotado essa atitude em relação às palavras, eu ainda não havia mudado minha atitude agressiva como professora. Refletindo sobre o patriarcal em minhas práticas pedagógicas, percebi que havia um exercício que usava estrategicamente em aula, um exercício em que muitas alunas, principalmente os homens, geralmente apresentam grande dificuldade em realizar. Ao olhar criticamente para meu passado, percebi que eu só usava esse exercício quando era oprimida por alguma aluna. O exercício era a minha vingança patriarcal! Eu, humilhada, não xingava, não gritava, não chorava, não falava nada. Na aula seguinte, passava o fatídico exercício e, ao ver a dificuldade da aluna que havia me oprimido, sentia-me vingada!

Utilizo esse exemplo para evidenciar que o processo de destruir o patriarcal de meu discurso não é uma ação apenas verbal, mas um processo corporal. Um processo difícil, que exige coerência e comprometimento entre o que acreditamos e COMO fazemos! É possível que mudada a nossa forma de agir ou reagir a uma situação, não apelando para a violência, humilhação e/ou controle, sejamos tachadas como pessoas “moles”, “sem atitude”, ou ainda nos olhem com desconfiança, com medo de que estejamos apenas aguardando o momento certo para a grande vingança final! Para agir de um jeito diferente de antes, temos que respirar fundo e olhar para novas referências!

Ao ler o trecho do poema de Adrienne Rich, questionei aquelas frases. Mas queria saber o que havia antes e depois delas. Após a difícil tarefa de encontrar traduzido o poema de uma escritora norte-americana feminista lésbica, consegui achar o original, em inglês, e uma tradução em português de Portugal. E trouxe para esta investigação mais um trecho do poema de Adrienne Rich: “O conhecimento do opressor/Esta é a língua do opressor/Mas preciso dela para

falar com você” (RICH, 1968, tradução nossa). O conhecimento do opressor! Era este conhecimento que Adrienne Rich dizia que precisava para falar conosco. Mas em 2020, ao me propor a realizar uma investigação radicalmente feminista, eu vou por outro caminho.

A pedagogia feminista, segundo bell hooks, vem reconhecendo as “vozes diversificadas”, com suas “línguas e modos de falar diversificados”, rompendo com a primazia da língua opressora (hooks, 2013, p. 231). Estamos mudando “nossos paradigmas” e “o modo como pensamos, escrevemos e falamos” (hooks, 2013, p. 22). Sim, eu tenho outras possibilidades além da língua do opressor!

O que não quer dizer que seja uma jornada fácil. As dificuldades em encontrar o poema traduzido de Adrienne Rich, em encontrar a bibliografia do feminismo latino-americano, são apenas dois exemplos da dificuldade em termos contato com o conhecimento que não é o do opressor!

Mas nós estamos criando nossas estratégias e não estamos sozinhas. A autora Grada Kilomba, uma das referências presentes nesta dissertação, é portuguesa, mas foi através de sua obra escrita em inglês que seus escritos começaram a ganhar destaque e divulgação acadêmica. Escrever em uma língua diferente da sua foi a estratégia de Grada Kilomba para que seus conhecimentos fossem reconhecidos no ambiente acadêmico. O que Jessica Oliveira de Jesus fez ao traduzir parte do texto de Grada Kilomba em 2016, três anos antes da publicação do texto integralmente traduzido em português, não foi apenas tornar este saber mais acessível, mas evidenciar a dificuldade de produção e acesso a um conhecimento que não seja o do opressor!

Nesta minha trajetória para uma prática pedagógica feminista e latino-americana, conheci novas línguas, inspirei-me em novas referências, cheguei em diversas encruzilhadas e mudei meus paradigmas. E se você chegou até aqui, ainda estou falando com você!

Até aqui, contei COMO uma mulher, artista e pedagoga brasileira vem pensando e agindo pedagogicamente para combater o eixo patriarcal na pedagogia. Agora é hora de continuar nossa refeição com a trajetória de COMO venho pensando e agindo com/do/no/sobre corpo! Que venha o próximo prato!





# OLFATO

*Fragrância*

*perfeita*

## 5.1 QUE CHEIRO É ESSE?

Figura 27 – Sachê com aroma



Fonte: acervo pessoal (2020).

Vou pedir um favor. Caso esteja com a dissertação material em suas mãos, abra o pacote acima e sinta o cheiro. Como este aroma se revela para você? O que este cheiro traz à sua memória?<sup>84</sup>

No **G.E.C.A.**, nossa investigação levou-me a pensar sobre nossos sentidos. Ao pensar no olfato, percebi que estava limitada. Como faríamos uma prática pedagógica pensando no olfato? Ficaríamos cheirando coisas? Em seguida, comecei a lembrar-me de um participante altamente alérgico, de outra participante que afirma não possuir olfato, de outra também alérgica... pensava em suas patologias, não em seus olfatos. Aparentemente, essa ignorância olfativa não é exclusividade minha. Segundo Le Breton:

O olfato não falta ao **homem** ocidental, falta-lhe antes a possibilidade de falar sem pudor do que **ele** cheira, de deixar-se levar pelas lembranças, carecendo-lhe ainda um vocabulário próprio para organizar sua cultura olfativa. (LE BRETON, 2016, p. 289, grifos nossos)

Reconheci meu pudor olfativo ao selecionar cheiros que levaria ao encontro do **G.E.C.A.** Meu perfume? Bom. Cheiro de incenso? Bom, mas talvez alguém espirre. Cheiro de álcool? Lembro o cheiro de hospital, isso é bom? E claro, por último, cheiro de arnica, que é um cheiro... bem, na verdade, eu acho gostoso esse cheiro. Mas como eu poderia levar um cheiro que achasse ruim? Eu não queria levar algo que despertasse algum mal-estar nas pessoas!

<sup>84</sup> Caso você não esteja com a dissertação em suas mãos, não possua olfato, o cheiro tenha sumido e/ou não queira sentir o cheiro, peço que imagine aquele cheirinho de arnica, mentol, que normalmente as pomadas e emplastos para problemas ósseo-musculares possuem. Cheiro inconfundível de Gelol, de Salompas.

Após o exercício estimulado pelos cheiros que eu havia selecionado, as participantes começaram a falar sobre suas experiências: cheiro bom, cheiro ruim, enjoativo. Um ficou com medo de espirrar, outra não sentiu a maioria dos cheiros. Até que chegamos na fatídica arnica. Todas as participantes afirmaram que, ao serem invadidas pelo cheiro, sua relação com o que faziam mudou, e imagens ou lembranças tomaram o protagonismo no que realizavam.

Segundo o artista e pesquisador de Arte e sentidos Ryan Bromley, sentidos como o paladar e olfato têm “funções centrais [...] na coleta de informações sobre nosso ambiente e na formação de nossas composições emocionais”, fornecendo “um caminho eficiente para criar e acessar memórias”<sup>85</sup> (BROMLEY, 2017, 109, tradução nossa).

Para Marcelo, o cheiro de arnica, junto com o barulho de meus passos, fez ele criar a imagem de que eu estava passando arnica em meu tornozelo. Cleiton disse que, apesar de estar realizando uma prática muito dolorida, teve vontade de gargalhar, pois lembrou um carnaval e uma divertida história na qual ele usava Salompas. Já Jéssica terminou o exercício visivelmente irritada. O cheiro a fez lembrar quando ela passava arnica em sua falecida avó, ou em sua mãe, ou sua mãe passava em suas costas para aliviar suas constantes dores. Se a arnica trouxe risada e alegria para Cleiton, amenizando seu momento de dor, a mesma coisa trouxe lembranças de machucado, lesões e dores para Jéssica.

Eu tinha certeza de que não estava levando um cheiro ruim para o **G.E.C.A.**, mas eu havia errado. Essa nossa particularidade olfativa levou-me a questionar quais eram os valores que regiam o meu pudor olfativo. Por que eu não hesitei em levar meu perfume para o **G.E.C.A.**, mas nem lembrei que meus tênis suados pela corrida também possuem um cheiro? Por que só lembrei os cheiros “bons”?

A explicação para esse meu pudor, segundo Le Breton, seria que achamos tão insuportável sentir os cheiros desagradáveis dos outros quanto que os outros sintam nosso cheiro. Assim, “perfumar ou neutralizar o cheiro do próprio corpo é uma forma de torná-lo mais aceitável à apreciação alheia” (LE

---

<sup>85</sup> Do original: “[...] the core functions [...] collecting information about our environments, as well as in forming our emotional compositions”; “an efficient pathway to creating and accessing memories”.

BRETON, 2016, p. 296). O cheiro de seu corpo é a “metáfora de sua alma, ele designa um valor social” (LE BRETON, 2016, p. 362). Não queremos que nosso corpo tenha um cheiro ruim e nem queremos imaginar que ele seja capaz de produzir alguns cheiros!

O controle excessivo sobre os odores está bem presente em nosso cotidiano e vem sendo debatido pelas feministas. Podemos controlar o odor de nossos pés, nossas bocas, nossas axilas, nossos cabelos, nossas roupas e até de nossas vulvas! Não devemos ter aroma de corpo, devemos ter aroma de rosas! Enquanto o “cheiro de macho” é considerado um elogio a um homem, mulheres são ridicularizadas através de expressões como “cheiro de bacalhau”! O problema não são os cheiros de nossos corpos, mas sim como esses cheiros foram classificados entre bons e ruins, entre aceitáveis e intoleráveis, coagindo-nos a correr atrás de um cheiro que não é nosso ou, como afirmou Le Breton, neutralizar nosso cheiro. Ou, como meu caso com o cheiro dos meus tênis, esquecer que ele existe!

Foi essa opressão, esse controle sobre nossos cheiros, sobre os cheiros que são aceitáveis socialmente e os que devem ser combatidos, que me levou a relacionar o olfato com o corpo. Como vão sendo moldados nossos pudores em relação ao corpo? Quais corpos são considerados bons ou ruins? Como foi sendo criado o gabarito que você deve usar para definir seu corpo?

Assim como Le Breton afirma que fazemos com nosso cheiro, quantas vezes nós não modificamos ou neutralizamos nosso corpo para que sejamos aceitáveis à apreciação alheia? Se o cheiro de nosso corpo já nos preocupa por designar um valor social, imagine a nossa preocupação com o valor social designado através de nosso corpo inteiro!

A experiência olfativa no **G.E.C.A.** expôs a particularidade de cada pessoa em relação aos cheiros. Eu, achando que levava um cheiro bom para o encontro, proporcionei uma experiência ruim para Jéssica. Meus padrões de bom e ruim não serviam para ela.

Narrarei a trajetória que segui ao investigar o corpo com a preocupação de, ao questionar e enfrentar as opressões em meu corpo, não criar verdades (*opressões às outras pessoas*) através dos meus padrões, das minhas referências, do meu gosto. Não se esqueça: o mundo tem muitos cheiros, então, sem pudor, respire fundo e aprecie.

## 5.2 DESENTUPINDO AS NARINAS

Em minhas práticas pedagógicas, desde 2017 levo para as alunas a inquietação que me fez olhar novamente e de outro jeito para corpo: o que é corpo? Nos encontros do **G.E.C.A.** não foi diferente, e levei essa pergunta para as artistas.

Apesar de fazer essa mesma pergunta há mais de dois anos, meu entendimento sobre por que fazer a pergunta mudou. Se antes a pergunta era feita PARA, agora ela virou COMO. Antes, ao fazer a pergunta, eu buscava ajuda PARA formular uma resposta definitiva. Agora, a pergunta é feita COMO estímulo à reflexão sobre/com/do/no corpo.

Donna Haraway afirmou a importância das teorias críticas modernas, o que inclui o feminismo, ao refletirmos sobre a construção de significados e corpos, “não para negar significados e corpos, mas para viver em significados e corpos que tenham a possibilidade de um futuro” (HARAWAY, 2009, p. 16). Afinal, o feminismo, junto com outros movimentos sociais, foi fundamental para estabelecer a possibilidade de diferentes representações de corpo.

Se corpos sempre foram retratados nas manifestações artísticas, foi o século XX “que inventou teoricamente o corpo”, processo iniciado com Freud e a psicanálise (COURTINE, 2011, p. 7). Esse processo foi continuado pela filosofia e depois pela antropologia. O corpo passa a ser pensado além da anatomia e religião, seu interior também passa a ser representado, sua individualidade começa a ser firmada e a cultura é considerada como aspecto construtivo desse corpo (COURTINE, 2011).

Porém, a individualidade dos corpos só ganha seu espaço definitivo nas teorias ao final da década de 1960, teorias criadas a partir de movimentos sociais, como o feminismo:

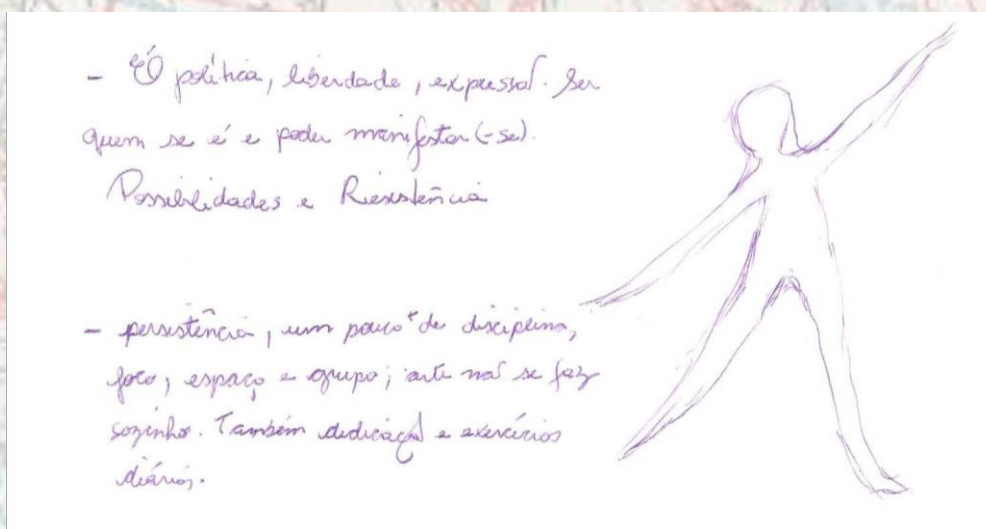
[...] isto se deveu provavelmente menos, ao contrário do que muitas vezes se pensa, à iniciativa dos pensadores do momento que ao fato de que o corpo se pôs a desempenhar os primeiros papéis nos movimentos individualistas e igualitaristas de protesto contra o peso das hierarquias culturais, políticas e sociais, herdadas do passado. (COURTINE, 2011, p. 8)

O corpo, então, começa a ser entendido não só fisicamente, não só socialmente, mas, como observou a escritora norte-americana Susan R. Bordo, também como uma “poderosa forma simbólica [...] na qual as normas centrais, as hierarquias e até os comprometimentos metafísicos de uma cultura são inscritos e assim reforçados através da linguagem corporal concreta” (BORDO, 1997, p. 16).

Ao pedir que as pessoas se perguntem o que é corpo, peço que elas respondam através de palavras e imagens, propondo que cada pessoa realize uma investigação individual, refletindo sobre/com/de/no seu corpo, material e simbólico. Afinal, corpo é coletivo e individual, e se para mim o patriarcado é considerado o eixo central das opressões, cada pessoa perceberá diferentes opressões, ou as mesmas opressões de diferentes formas.

No último encontro do **G.E.C.A.**, em 2019, quando pedi que todas as artistas respondessem pela última vez o que era corpo, Fernanda Belarmino (2019)<sup>86</sup> disse animada que poderia responder isso todo dia, pois cada dia seria uma resposta diferente (informação verbal). Mas, antes desse último encontro, houve um começo.

Figura 28 – Primeira resposta de Fernanda para o que é corpo



Fonte: acervo pessoal (2018).

Resposta escrita: - É política, liberdade, expressão. Ser quem se é e poder manifestar(-se). Possibilidades e Resistência.

<sup>86</sup> Informação fornecida por Belarmino durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2019.

- persistência, um pouco de disciplina, foco, espaço e grupo, arte não se faz sozinho. Também dedicação e exercícios diários.

Esse desenho foi o primeiro que Fernanda fez, no primeiro encontro do **G.E.C.A.**, em 2018. Apesar da representação corporal ser presente na Arte, sempre acho curioso que, se as pessoas geralmente ficam acuadas ao responder essa pergunta com palavras, quando descobrem que deverão responder a mesma pergunta através de desenho, a situação só piora. Muitas já se justificam dizendo que não sabem desenhar bem ou que não conhecem muito bem a anatomia dos corpos. Será que nossa dificuldade em desenhar nossos corpos reside apenas no fato de não sabermos desenhar bem ou desconhecermos anatomia? Mas, espera, o que é desenhar bem? E de que anatomia as pessoas estão falando? Como a representação de mim mesma depende de algo que eu não conheço e/ou não sei fazer?

Se Courtine afirma que teoricamente o corpo é novo, tendo surgido apenas no século XX, na Arte e na Medicina ele é tão antigo quanto... o patriarcado! O pesquisador, artista e pedagogo brasileiro Anderson Luiz de Souza apresentou como até hoje no Brasil temos a influência da arte greco-romana nas representações de corpo na Arte, na Moda e na Medicina (SOUZA, 2019).

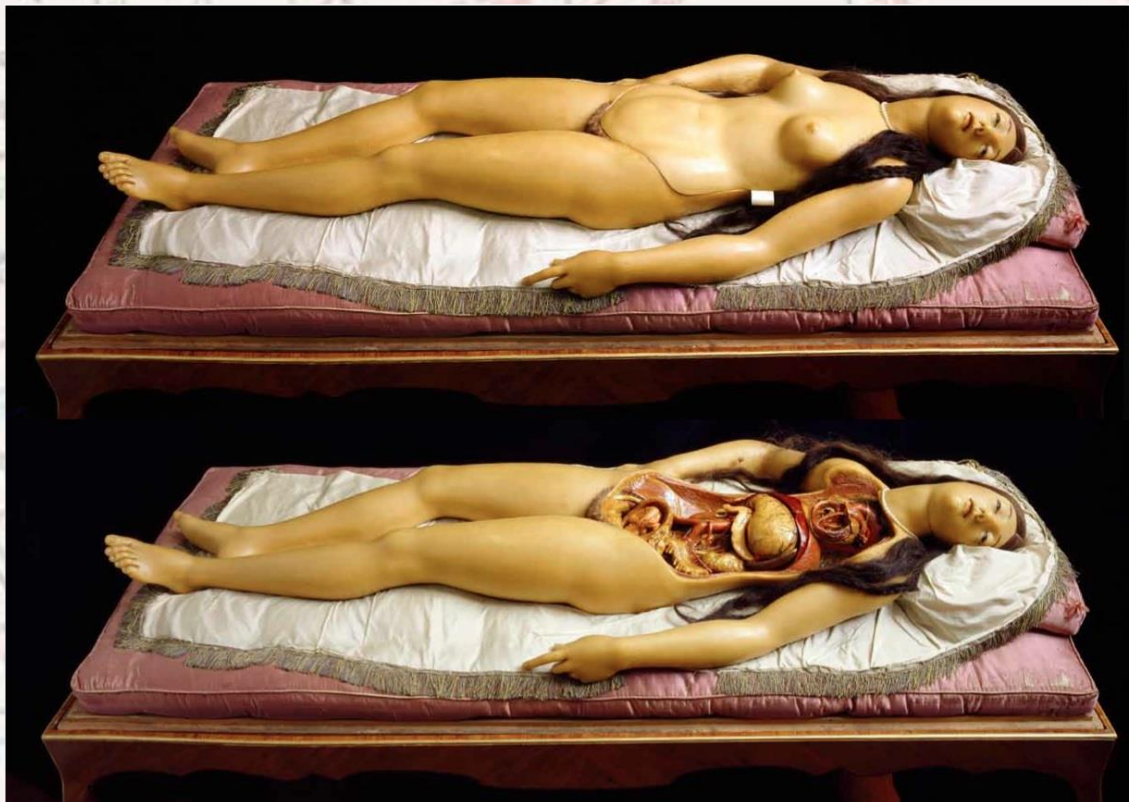
Através da imagem de deus Apolo, uma figura masculina e não humana, foi sendo construída a representação do corpo ideal. A ausência do corpo feminino na origem da representação corporal ocidental só evidencia o eixo patriarcal no qual foi erguida a nossa sociedade, afinal, os “modos pelos quais a humanidade cria sua própria imagem variam de acordo com a época em que ela se pensa” (SOUZA, 2019, p. 96). Ainda que o corpo da mulher tenha ganhado a sua própria representação, essa foi – e ainda é – feita sob forte influência patriarcal.

Na Anatomia, foi no século XVIII, quando as diferenças entre homens e mulheres não poderiam mais ser ignoradas e deveriam ser ressaltadas em cada parte do corpo, que saiu o deus Apolo e entrou, para representar o corpo da mulher, a deusa Vênus, baseada na escultura da Vênus de Médici (REILLY, 2014). Sim, novamente uma referência não humana para a representação do corpo! A pesquisadora teatral e dramaturga Kara Reilly, ao escrever sobre a



história da anatomia do corpo feminino, explicou como a escolha de Vênus como referência evidencia a continuidade de um pensamento patriarcal, que, se já estava presente na representação artística, ganha contornos ainda mais fortes na representação científica:

Figura 29 – Vênus anatômica feita em 1780 OLHA ESSE COLARZINHO!



Fonte: Ebenstein (2016).

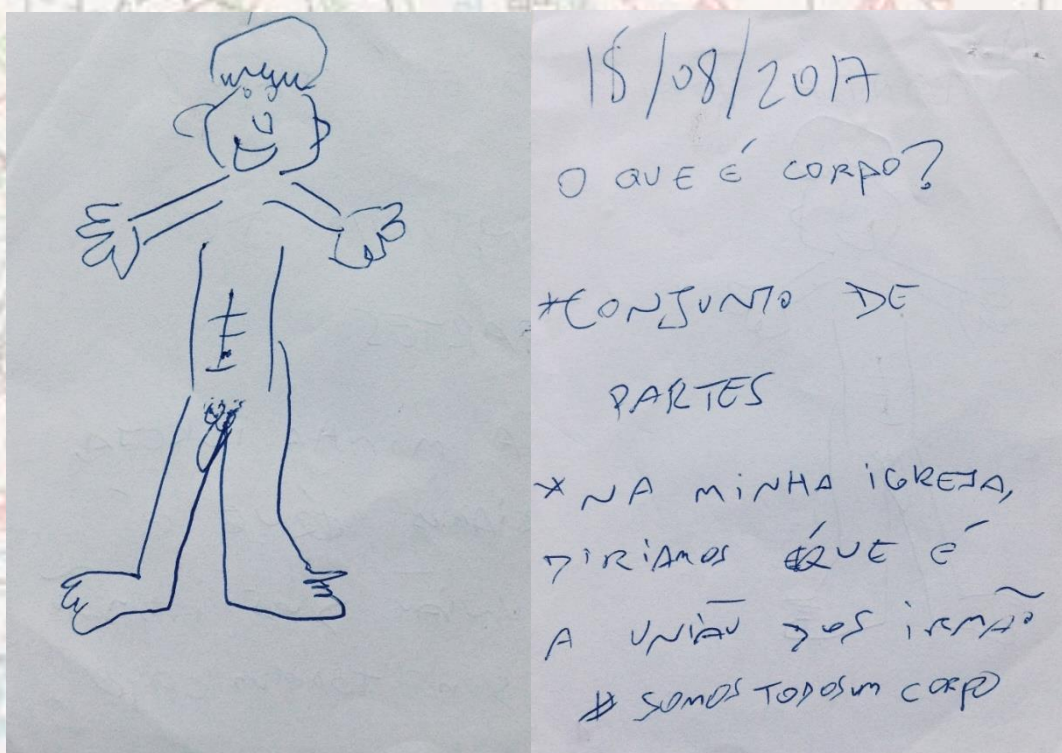
Além do cabelo comprido, o colar de pérolas, a pele branca e a posição desfalecida, a representação anatômica do corpo feminino era feita através de um corpo magro e com proporções propositalmente erradas: a largura do quadril, por exemplo, não corresponde às outras proporções do corpo, fortalecendo a ideia de que o quadril feminino, naturalmente grande, é ideal para um corpo que deve gestar uma vida (REILLY, 2014).

Foi apenas no século XX, na década de 1960, ao mesmo tempo que os movimentos sociais fortaleciam as diferenças corporais, que a representação do corpo feminino foi questionada e começou a ser alterada nas Artes Plásticas na América Latina. As artistas plásticas latino-americanas “inverteram o ponto de vista a partir do qual o corpo feminino havia sido, até então, representado”, realizando obras que tinham como eixo a “desestruturação dos formatos sociais

que regulavam o corpo, levando ao surgimento de um novo corpo e à destruição do corpo anterior, culturalmente estabelecido” (GIUNTA, 2018, p. 29).

Ainda que as artistas tenham trazido em suas obras os questionamentos e outras possibilidades de representação, nossa maior referência continua sendo, como apontou Souza, a arte greco-romana. Nas representações que recebo de corpo, são constantes as ideias de proporção e simetria greco-romanas. Também recebo desenhos assexuados, nos quais peitos e órgãos sexuais são apenas omitidos. Fazendo essa pergunta desde 2017, já recebi representações de corpos de, pelo menos, 200 alunas, mas **NUNCA** recebi um desenho de corpo feito por uma mulher no qual sua vulva fosse desenhada<sup>87</sup>. Já recebi algumas representações – ainda que poucas – de pessoas que desenharam pênis. Incluindo a representação feita por uma mulher que, ao responder a pergunta pela primeira vez, desenhou um homem, com pênis:

Figura 30 – Primeira resposta da aluna.



Fonte: acervo pessoal (2017).

<sup>87</sup> Em um outro exercício, dado em abril de 2020, pela **primeira vez** recebi uma representação de corpo com pelos pubianos e a vulva desenhadas por uma mulher.

Primeiro desenho: 18/08/2017

Resposta escrita: \*conjunto de partes; \*na minha igreja diríamos que é a união dos irmãos #somostodosumcorpo

As nossas referências de representação de corpo, desde a Antiguidade, estão longe de serem referências próximas à realidade de nossos corpos. Mas, na ausência de outras referências, como nos representar de outra forma? Há uma crueldade nessa lógica quando, por não termos outras formas de nos expressarmos, nos expressamos utilizando algo que não nos representa! Como afirma Souza, desenhar “uma figura dentro dos padrões clássicos de reprodução fiel à anatomia pode se tornar uma ação violenta, que causa incômodo” (SOUZA, 2019, p. 111). Desenhar mulheres brancas, de aparência angelical e grandiosas ancas pode ser uma agressão a todas aquelas pessoas que não têm essas características.

Sugestão sonora: música Sentidos, por Zélia Duncan (DUNCAN; OYENS, 1994).

Souza aponta como o modelo de corpo apolíneo rege os padrões das representações corporais na Arte, na Moda e na Medicina. Porém, as influências para construirmos ideais de corpo não pararam na Grécia Antiga e nas representações visuais de corpos. Os ideais patriarcais do capitalismo, da produção, da revolução industrial, ajudam a moldar uma idealização do funcionamento desse corpo!

A pesquisadora brasileira Denise Bernuzzi de Sant’Anna, em seu livro *Corpos de Passagem*, apresenta diversos ensaios sobre corpo. No ensaio intitulado *Aerodinamismo e Liberação*, ela atentou como as linhas dominantes do design automotivo e doméstico são facilmente repassadas aos corpos, que devem ser “longilíneos, capazes de mostrar agilidade e flexibilidade, especialmente no trabalho”, atestando de forma incontestável sua “decência e elegância” (SANT’ANNA, 2011, p. 43). É o ideal mecanicista moldando nossos corpos: devemos ser ágeis e velozes, tal qual motores de combustão. Características essas que aparecem, normalmente, nas palavras que as alunas utilizam para representar o corpo: máquina, engrenagem, potência, força. São descrições de corpos que mais parecem descrições de carros.

O que eu via em sala de aula e no **G.E.C.A.** é que parecia existir uma diferença gritante em relação à teoria e à realidade dos corpos. Na teoria, segundo Vigarello, a individualidade e pluralidade dos corpos é fortalecida na

década de 1960. Porém, na Arte, segundo Souza, nossos padrões de representação corporal ainda sofrem forte influência da cultura greco-romana. Ainda que teoricamente seja dito que o corpo de cada pessoa é único, nossas representações nos dizem ao contrário. Nosso corpo deve ser perfeito em sua representação e desempenho, um corpo de **Deus** por fora, de máquina por dentro.

Teoricamente, corpos não podem ser encaixados em um gabarito. No nosso cotidiano, os padrões que nossos corpos devem seguir já foram impostos há muito tempo e continuamos seguindo-os obedientemente.

O meu processo de epifania com o pudor corporal teve início com as aulas da professora Dra. Beatriz Ferreira Pires, ao deparar-me com pluralidades e possibilidades de corpos que desafiavam muitas normas sociais: corpos modificados que iam além de qualquer referência de Anatomia, Arte e Moda e, principalmente, além de todos os (*meus*) limites. Corpos que eu nunca havia visto, nem ao vivo nem em representações.

A partir dos anos 1970, “se intensificam e se aceleram as relações e as interferências que o corpo vem experimentando no âmbito da estética, do sexo, das crenças, da ciência e da violência”, todas áreas ligadas às manipulações corporais (PIRES, 2005, p. 71). A ideia de que apenas a natureza moldava os corpos dá lugar à imaginação e à tecnologia: o limite dos corpos é o limite da imaginação e das possibilidades cirúrgicas e materiais de uma sociedade. Os anos 1960 fortalecem teoricamente a individualidade corporal, os anos 1970 marcam a intensificação das interferências no corpo, mas, mesmo assim, ainda recebo representações corporais baseadas nos ideais greco-romanos!

Volto ao autor Anderson Luiz De Souza e sua explicação precisa e preciosa sobre normas, que me ajudou a refletir sobre como nos representamos. Ao falar sobre o corpo nas Artes Plásticas e Pedagogia, Souza aponta como a norma, utilizada para definir como devemos fazer algo, dá “a segurança, determina como deve ser (forma e conteúdo), é quem afasta o medo de fazer errado pois, ao impor limites e restrições, o pensamento normativo direciona para ‘a verdade e o bem’” (SOUZA, 2019, p. 111).

E foi aqui que, mais uma vez, cheguei em uma encruzilhada. Muitas normas regem nossos corpos para “a verdade e o bem”: normas sociais, econômicas, religiosas e culturais. Seria possível propor destruímos o eixo

patriarcal que sustenta essas normas sem criarmos outras normas? Sem definir o que é bom e ruim para todas as pessoas? Como lidar com uma prática pedagógica e as diversas interpretações e experiências de cada corpo?

Pensando na particularidade do corpo da artista teatral, no qual o corpo é a pessoa, mas é também sua arte, é possível combater as opressões patriarcais ao corpo sem deixar de falar de aspectos técnicos, formativos e específicos do teatro? Em um curso técnico, é necessário abordar conteúdos específicos, exigidos pela escola. Em um processo de montagem, aspectos técnicos irão surgir. Como fazer com que as necessidades do mundo real não atravessem a identidade e singularidade dos corpos? É realmente possível entendermos o/com/do/sobre corpo de maneira não patriarcal em um processo pedagógico artístico?

Apesar de acreditar que, sim, é possível, eu apenas farejava por qual caminho poderia seguir. Influenciada pelas experiências que tive com Educação Somática<sup>88</sup>, especialmente nas excelentes aulas da professora Ma. Luciana de Carvalho<sup>89</sup>, ao iniciar o mestrado achei que já sabia o caminho a ser trilhado com as minhas práticas pedagógicas em busca de combater o patriarcado em nosso corpo!

Até esse momento, eu considerava as experiências com Educação Somática a principal referência para a minha trajetória de pensar e agir na criação de uma consciência corporal. Consciência essa que, como aponta Vigarello, é valiosíssima, ao representar “lugar privilegiado de aprofundamento e de **conquista** de si” (VIGARELLO, 2016, p. 219, grifo nosso).

Eu olhava para o que tinha acontecido no meu íntimo e achava possível transformar aquilo em uma “prática de massa, aventura disponível, empreitada ainda mais acessível quando se pensam seus dados como objetos tangíveis e concretos” (VIGARELLO, 2016, p. 244). Eu seria a super-heroína que, através

<sup>88</sup> “A educação somática é um campo teórico e prático que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento” (BOLSANELLO, 2005, p. 100).

<sup>89</sup> As referências para as aulas de Carvalho eram o Método Bertazzo, Método G.D.S., Método Piret e Béziers e referências orientais. O Método Bertazzo de Reeducação do Movimento foi criado pelo pesquisador e artista brasileiro Ivaldo Bertazzo, auxiliando a ampliar o repertório motor e consciência corporal das pessoas. O método G.D.S. foi criado pela fisioterapeuta e osteopata belga Godelieve Denys-Struyf para prevenção, tratamento e manutenção de uma organização corporal saudável. O Método Piret e Béziers foi criado na França por Suzanne Piret e Marie-Madeleine Béziers, relacionando organização motora com a estruturação da personalidade. As referências orientais da professora vinham de seu conhecimento em acupuntura, Qi Gong e meditação taoísta.

da Educação Somática, salvaria as práticas corporais teatrais e seria idolatrada pelas artistas, radiantes pela consciência corporal **conquistada!** Mas, espera:

Figura 31 – Nós não precisamos de outra heroína



Sugestão sonora: música “We Don’t Need Another Hero”, por Tina Turner (BRIT-TEN; LYLE, 1985).

Fonte: Kruger (1986); Longano (2020).

Nem as mulheres, nem a pedagogia, nem o Teatro precisam de uma nova super-heroína. Além disso, esbarrei em minha própria incoerência. Como eu poderia pensar e realizar uma prática pedagógica que proporcionasse o corpo ideal do teatro, ao mesmo tempo que questionava e combatia os padrões patriarcais e a idealização do corpo? *Não poderia.*

Felizmente, antes de iniciar o **G.E.C.A.** entendi que o que menos precisamos é de mais um outro método teatral que irá gerar um ideal a ser perseguido. Foi então que fiz uma escolha. Como escreve de maneira tão bonita a dançarina e pesquisadora Sherry B. Shapiro, eu redefini meu propósito com o teatro, “deslocando-me de uma linguagem técnica para uma linguagem preocupada com a libertação humana” (SHAPIRO, 1998, p. 38). Minha preocupação não era mais pensar uma prática pedagógica que levasse ao corpo ideal do teatro, mas sim uma prática que valorizasse os corpos e as artes de cada pessoa. O que eu sonhava com a pedagogia corporal era simplesmente:

Construir a vida de cada **um** como obra de arte, não com a intenção de expô-la em museus e galerias. Aqui o trabalho artístico não busca elevar **o** artista ou a obra, destacando **um** ou **outro** perante o mundo. Não se trata de destacar, elevar, separar em alto e baixo, superior e

inferior. Mas de relacionar forças, potencializá-las, ampliar suas ressonâncias, realçando ao mesmo tempo o indivíduo e o coletivo, o humano e o não humano, não para colocá-los acima da vida, mas dentro dela, de tal modo que ao admirar um gesto humano seja possível tornar admirável também os gestos que o cercam no presente e aqueles que o sucederam no passado. Transformar o corpo num território de ressonâncias destituído de todo autismo. Evitar o constrangimento de corpos que remetem seu brilho apenas para si, que começam e se esgotam unicamente neles. Não reconhecer sedução alguma na avidez que busca colocar o próprio corpo no começo e no fim dos processos, fugir para o meio onde se dão as lutas, as disputas, a criatividade. (SANT'ANNA, 2011, p. 99, grifos nossos)

Sei que as palavras não foram pensadas por mim, mas a leitura que faço das palavras de Denise Bernuzzi de Sant'Anna traduz os meus anseios pedagógicos, pessoais e artísticos (ainda que eu tenha ressalva com os termos como força e potência que a autora usa). Mas a dúvida levantada no capítulo guiado pelo paladar ainda continuava: COMO eu faria isso? Aceitei, no capítulo guiado pelo paladar, o convite de Silvia Rivera Cusicanqui para pensar e agir crítica e subversivamente, mas COMO possibilitar outras formas de vivermos (LOHMAN, 2015)? Era fácil entender o corpo como *physis*, mas COMO levar para as práticas pedagógicas essa troca constante entre um corpo que luta contra opressões patriarcais e um ambiente patriarcal? É ótimo que o feminismo valorize e utilize as experiências pessoais na produção de saberes coletivos, mas COMO realizar isso em uma sala de aula com pessoas diversas que talvez não compartilhem das propostas feministas?

Novamente volto à Grécia, às aulas e ao livro da professora Dra. Beatriz Ferreira Pires. “A arquitetura e o urbanismo gregos desenvolveram-se no sentido de projetar ambientes e criar espaços nos quais o cidadão preservasse sua capacidade de percepção”, ou seja, os espaços eram pensados para valorizar os sentidos, assegurando uma liberdade “pelo privilégio de expor-se inteiramente” (PIRES, 2005, p. 30).

Com outro propósito, como veremos adiante, os sentidos também são pensados em rituais como os católicos, como afirmou a professora Dra. Beatriz Ferreira Pires (2018)<sup>90</sup> em suas aulas, quando igrejas são pensadas como estruturas que alteram e provocam nossos sentidos, com iluminação própria, tamanhos grandes, temperatura distinta, uma acústica particular, assim como o

<sup>90</sup> Informação fornecida por Pires durante aula da disciplina Corpo: de Objeto Passível de Diferentes Representações a Suporte de Diferentes Linguagens, realizada na EACH-USP, 2018.

olfato e paladar também são estimulados através da possibilidade de beber e comer o sangue e corpo de Cristo (informação verbal).

Ao trazer esses exemplos da Grécia e da Igreja, Beatriz Ferreira Pires questionava em aula o que estamos fazendo e o que os ambientes nos levam a fazer com nossos sentidos. Os fones de ouvido, os óculos escuros, as telas de celulares, o mundo virtual, as comidas processadas, os cheiros regulados, as trajetórias definidas por calçadas, faixas, semáforos. Como nossos sentidos agem e percebem o mundo? Como o mundo age e percebe os nossos sentidos? Como esses sentidos, agindo e sendo afetados dessa forma, estão construindo nossas interpretações de mundo?

Retomemos então ao cheiro da arnica. Através do estímulo do olfato, diferentes corpos reagiram de diferentes formas. Diferentes histórias, diferentes referências haviam criado diferentes relações com aquele cheiro. Através de um sentido, havíamos criado uma experiência coletiva, mas também pessoal. Assim como acontece quando falamos de Arte!

Os sentidos, assim como a Arte, estão relacionados aos valores cognitivos das pessoas, despertando emoções e reações que podem fugir das normas sociais, econômicas e patriarcais com que somos construídas. Valores que, ainda que sofram influência do meio em que vivemos, propiciam relações complexas e extremamente particulares com o mundo. A arnica era um péssimo cheiro para a Jéssica. Apesar de saber que meus tênis de corrida possuem um forte odor de suor, é prazeroso para mim o que aquele cheiro representa...

Foi através dos sentidos que achei meu caminho para unir Arte e Ciência neste processo de investigar no/do/com/sobre corpo. Seja em sala de aula, no **G.E.C.A.**, ou, claro, produzindo esta dissertação!

Sugestão sonora: música Assim Caminha o Busão, por Flicts (FLICTS, 2010).



### 5.3 FAREJANDO POSSIBILIDADES

Os sentidos seriam meus guias nesta investigação. Ao selecionar os sentidos como possibilidade de rompimento com a idealização dos corpos, descobri que eu estava sendo tão visionária quanto os principais pensadores (*somente homens*) do século XVIII...

Se a teoria do corpo surge apenas no século XX, os sentidos já estavam em pauta há muito tempo, não apenas redesenhando as observações corporais, mas evidenciando uma necessidade de um novo discurso ao falarmos de corpo (VIGARELLO, 2016).

Aprendi com a professora Dra. Beatriz Ferreira Pires (2018)<sup>91</sup> que o corpo reflexiona antes da mente, ou seja, você pode não ter percebido, mas seu corpo já reagiu (informação verbal). Uma ideia semelhante já percorria os teóricos iluministas do século XVIII. Enquanto o filósofo francês Jean Jacques Rousseau afirmava que sentia antes de pensar, Denis Diderot, outro filósofo francês, contemporâneo de Rousseau, abria um “novo campo de consciência”, concretizando “a passagem de um ‘penso, logo existo’ para um ‘sinto, logo existo’ (VIGARELLO, 2016, p. 11). Diderot trazia para o sentir uma consciência e um espaço particular, sugerindo que, ao experimentarmos o corpo, experimentamos a nós mesmas. Experimentar o corpo é uma forma de criar consciência corporal. Não é mais através do pensar que a consciência corporal pode ser desenvolvida, mas também através do sentir.

Diderot foi importante não apenas na Filosofia, mas também no Teatro, principalmente no que se refere à atuação. Em uma época em que o sentir era ligado a um “mundo confuso, sensorial, uma obscuridade, um espaço interno dissimulado”, Diderot defendia que o sentir é uma consequência sobre a percepção de si, e que sentir-se outra pessoa seria apenas um equívoco produzido pela obscuridade e confusão construída em torno do sentir (VIGARELLO, 2016, p. 29).

Diderot combatia o pensamento de uma arte, ou melhor, de uma artista, que se transformava em outra pessoa para fazer sua arte. Com uma escrita sarcástica, no texto *Paradoxo sobre o Comediante*, Diderot evidencia o quão

---

<sup>91</sup> Informação fornecida por Pires durante aula da disciplina Corpo: de Objeto Passível de Diferentes Representações a Suporte de Diferentes Linguagens, realizada na EACH-USP, 2018.

sofrível seria para uma artista fazer uma tragédia sentindo diariamente o que sua personagem sentia (DIDEROT, 2006).

Confesso que sempre gostei das falas de Diderot sobre atuação. Achava que ele combatia a ideia de uma artista altamente sensível e sofredora, que consegue sentir não apenas por ela mesma, mas por todas as personagens e situações que ela deve representar. *Em um teatro patriarcal, coitadas de nós se precisássemos sentir, além das opressões cometidas conosco, as opressões pelas quais são marcadas as personagens mulheres!*

Apenas durante esta investigação entendi que Diderot, através de sua percepção do sentir, desmistificava o corpo ideal da pessoa que atuava. Ao mesmo tempo, Diderot não desprezava o sentir, ele o via como uma forma da pessoa desenvolver percepção de si, afirmando a particularidade e individualidade de cada pessoa.

Conforme desenvolver a percepção de si vai ganhando importância, os sentidos surgem como um meio importante para desenvolver essa percepção. Porém, no século XVIII, os sentidos agem apenas em uma direção: do mundo para o corpo, informando “a alma sobre os acontecimentos do mundo, preveni-la também dos perigos que ameaçam o corpo” (VIGARELLO, 2016, p. 16). Os sentidos seriam “como satélites do invólucro anatômico, sentinelas voltadas para fora” (VIGARELLO, 2016, p. 16).

Relembrando mais uma vez as aulas da professora Dra. Beatriz Ferreira Pires, não foi o acaso que levou os sentidos para as celebrações religiosas cristãs. Ao perceberem os sentidos como mensageiros do exterior para o interior do corpo, “os anatomistas do Ocidente cristão transformam” os sentidos em um “sistema para melhor ‘louvar’ o ‘Criador’ e seu ‘tão admirável edifício’, tão precioso numa estratégia de proteção” (VIGARELLO, 2016, p. 41). Sim, sempre há alguém querendo transformar qualquer coisa de nossos corpos em uma **ferramenta para a dominação...**

No processo de sentir, havia uma divisão no próprio corpo entre o externo e o interno. Os cinco sentidos aristotélicos, audição, tato, paladar, olfato e visão, eram considerados os sentidos externos. A imaginação, a memória e o entendimento foram transformadas em “sentidos internos”, sentidos que, “acolhendo as informações vindas de fora, devem agenciá-las em pensamento para melhor fazê-las existir” (VIGARELLO, 2016, p. 44).

Foi apenas no final do século XIX e começo do século XX que ocorreu uma “integração sobre a sensação corporal”, e o entendimento dos sentidos foi repensado. O sentido deixou a função de janela da alma, saindo do seu papel de apenas receptor, para tornar-se meio de interpretação e ação no mundo. Como define Le Breton, “ver, escutar, saborear, tocar ou sentir o mundo é permanentemente pensá-lo através do prisma de um órgão sensorial e torná-lo comunicável” (BRETON, 2016, p. 25).

Este pensamento é fundamental para o entendimento de que os sentidos não são só pessoais, mas também são construídos socialmente. Os sentidos “são filtros que só retêm em sua peneira o que o indivíduo aprendeu a colocar nela, ou o que ele justamente busca identificar mobilizando seus recursos” (LE BRETON, 2016, p. 15).

Pensar a prática pedagógica artística corporal a partir dos sentidos mostrava-se, então, coerente com o pensamento do corpo como *physis*. Através dos sentidos, relacionamo-nos com o mundo, percebendo não apenas a nós mesmas, mas a ação do mundo em nós mesmas e a nossa ação no mundo. Porém, não era apenas no século XVIII que o sentir representava um “mundo obscuro”. Até hoje ainda existe muita confusão.

Em um encontro do **G.E.C.A.**, após expor minha proposta de considerarmos nossas práticas a partir dos sentidos, Vítor Freire (2018)<sup>92</sup> confessou, após o encontro, que ele temeu e achou que o **G.E.C.A.** fosse sair do espaço de reflexão para se tornar um espaço onde ficaríamos nos abraçando e chorando (informação verbal). Eu entendo, pois eu mesma temi isso no início desta trajetória sensorial.

Porém, após carregar orgulhosa meu rótulo de atriz racional, abandonei meu pensamento binário ao entender que sentir não é o oposto de pensar. Fui percebendo que, para desenvolver uma outra consciência corporal, ou para destruir minha idealização de corpo, seria necessário ir muito além do pensar, mas era fundamental sentir! E que sentir não é oposto de uma prática que aborde a técnica, a razão ou o pensamento.

Como coloca o pesquisador Evaristo Eduardo de Miranda, os “sentidos existem para nos despertar para realidades situadas além dos sentidos. O apelo

---

<sup>92</sup> Informação fornecida por Freire após encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2018.

dos sentidos é de nos levar além dos sentidos. Não fixar, limitar ou reduzir a pessoa aos sentidos e aos desejos que a alimentam” (MIRANDA, 2007, p. 35). A tragédia, como brinca Miranda, é exatamente corroborar esse entendimento de que ou sentimos ou pensamos.

O pesquisador e pedagogo do movimento João Batista Freire da Silva comentou como os sentidos não são órgãos naturais: natural é o nariz, os ouvidos, o cérebro. Segundo Silva (2015), a partir, porém, das percepções resultantes de nossos órgãos especializados em ouvir ou cheirar, produzimos e desenvolvemos a audição e o olfato (informação pessoal)<sup>93</sup>.

Os sentidos são produzidos e desenvolvidos! Inclusive, é nessa produção e desenvolvimento dos sentidos que eles acabam ganhando hierarquizações. É por isso que, ao utilizarmos a visão para fazer uma interpretação do mundo, provavelmente nossa racionalidade não será contestada. Ao utilizarmos o olfato para essa mesma ação, possivelmente a “razão” será questionada.

Quem chamou minha atenção para esse fato foi o pesquisador Ryan Bromley, ao afirmar que na Arte, sentidos como olfato e paladar são “frequentemente considerados apenas por seu mérito estético”, mas que, assim como a visão, “existem associações conceituais entre sabores/fragrâncias e ideias complexas”<sup>94</sup> (BROMLEY, 2017, p. 109, tradução nossa).

Seria de uma irresponsabilidade imensa ignorar meu conhecimento técnico ao realizar minhas práticas pedagógicas. Muito pelo contrário, recentemente uma aluna falou que não entendia como eu podia pensar de maneira tão técnica (e, ao que me pareceu, isso foi falado como uma crítica negativa) e trabalhar com teatro infantil (aqui foi um elogio) ao mesmo tempo. Olha a visão dicotômica aí...

Continuei, então, muito agarrada à minha “racionalidade” técnica, desenvolvida através de uma mistura de saberes e práticas, com forte base na Educação Somática. A isso, somei a lógica da Arte às práticas pedagógicas. Assim, Bromley (e eu) afirmamos que:

Se a arte é uma ~~ferramenta~~ possibilidade de investigação filosófica sobre a condição humana, e nossos sentidos são os meios pelos quais experimentamos o mundo, então a totalidade do sensorio humano

<sup>93</sup> SILVA, João B. F. Palestra realizada no VI congresso de Motricidade da Serra Gaúcha, em 2015. Mensagem recebida por e-mail em 3 de abril de 2018.

<sup>94</sup> Do original: “are often only considered for their aesthetic merit” e “conceptual associations exist between flavours/fragrances and complex ideas”.

deve ser incluída na arte; a exclusão de alguns de nossos sentidos da arte serve apenas para limitar sua potência”<sup>95</sup>. (BROMLEY, 2017, p. 113, tradução nossa; **LONGANO, 2020**)

Pode parecer estranho dizer que levei a lógica artística para uma prática pedagógica artística. Mas foi somente ao aprofundar meus estudos nos sentidos que percebi como, com exceção da visão e da audição, eles são pouco – ou nada – considerados em nossas práticas pedagógicas.

Houve um momento específico no **G.E.C.A.** que tenho como ponto importante para insistir em trilhar esta investigação através dos sentidos. Durante uma atividade prática, dentre vários estímulos, coloquei o som do mar. Ao som das ondas, o grupo, que estava concentrado, porém individualizado, ganhou uma coletividade e a cena fluíu. O barulho do mar havia encharcado o grupo de sensações e daí eles criaram uma coletividade através de vários sentidos, e não apenas de um ou dois, ou através de sua “racionalidade”.

Mas algo havia me incomodado. Eu estava me esforçando tanto para tentar quebrar a hierarquia da visão e da audição, e foi justamente o SOM do mar que havia causado aquilo? Foi então que Marcelo Bezerra (2018)<sup>96</sup> disse, na semana seguinte, o que muitos teóricos iriam me dizer meses depois: o SOM do mar ativava a sua memória sobre/do/com o mar, e sua memória já se encarregava de despertar os outros sentidos, como o cheiro do mar, a água em nossa pele, o gosto do sal, nossa movimentação na água, o sol em nossos olhos (informação verbal).

Foi nesse deslocamento do pensamento artístico para as práticas do **G.E.C.A.** que trilhamos nossa investigação de outras possibilidades do/no/com/sobre corpo. Foi levando nossa forma de pensar e agir como artistas para a Ciência que fomos capazes de “enfrentar e ensaiar reflexões sobre o nosso presente (único momento em que é possível lembrar o passado e imaginar um possível futuro)”<sup>97</sup> (FISCHETTI; CHIAVAZZA, 2017, p. 129, tradução nossa).

---

<sup>95</sup> Do original: “*If art is a tool of philosophical enquiry into the human condition, and our senses are the means through which we experience the world, then the entirety of the human sensorium must be included in art; the exclusion of some of our senses from art only serves to limit its potency*”.

<sup>96</sup> Informação fornecida por Bezerra durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2018.

<sup>97</sup> Do original “[...] *enfrentar y ensayar reflexiones sobre nuestro presente (único tiempo en el que es posible recordar el pasado e imaginar un futuro posible)*”.

O patriarcado era enfrentado com nossos saberes de artistas para que pudéssemos construir um futuro menos opressor.

A investigação ia ganhando sentidos, nos quais teoria e prática eram complementares, diferentes saberes e áreas de conhecimento convergiam no desenvolvimento de uma trajetória investigativa. Entendíamos que corpos sensíveis eram uma possibilidade de COMO nossos corpos e nossa arte – e sociedade – podiam agir e pensar contra as opressões que nos cercam, moldam, machucam, limitam, agridem.

Mas ainda estava faltando alguma coisa. Mesmo sabendo que há diferentes visões sobre quantos sentidos nós temos, resolvi focar na proposta de Aristóteles e parti dos cinco sentidos mais conhecidos. Durante a investigação, comecei a desenvolver quase uma obsessão pelo tato, que foi questionada por minha orientadora.

Expliquei que, na falta de algo relacionado ao movimento, na falta de uma referência, relacionava o movimento com o tato (percebi depois esta mesma lógica presente nos textos de Le Breton). Foi então que a professora Dra. Marília Velardi me apresentou aquilo que adotei instantaneamente como um sexto sentido: a propriocepção.

A propriocepção permite que nos percebamos em interação-ação com o espaço. Pela propriocepção percebemos a localização espacial do corpo e as tensões, pressões e amplitudes que aplicamos em nossas ações e posições, ou mesmo aqueles movimentos involuntários, como a expansão das costelas ao expirarmos, o pulsar dos batimentos cardíacos... Émile Jacques-Dalcroze, pesquisador e músico europeu dos séculos XIX e XX, ao pensar o ensino da música através do movimento corporal, já falava do movimento como uma experiência muscular, definindo esta experiência como um sexto sentido, o “sentido muscular” (SUQUET, 2011, p. 515). Ainda que a propriocepção não seja apenas muscular, eu não fui a primeira artista a sentir falta de um sentido que fosse ligado ao movimento.

Foi através do texto de Annie Suquet na trilogia *História do Corpo* que percebi que nas falas e práticas corporais no teatro já havia um sentido do movimento: cinestesia. Mas ainda que os proprioceptores sejam mecanismos que orientem o sentido cinestésico, há uma diferença importante entre cinestesia e propriocepção ao pensar corpo como *physis*: a relação com o ambiente.

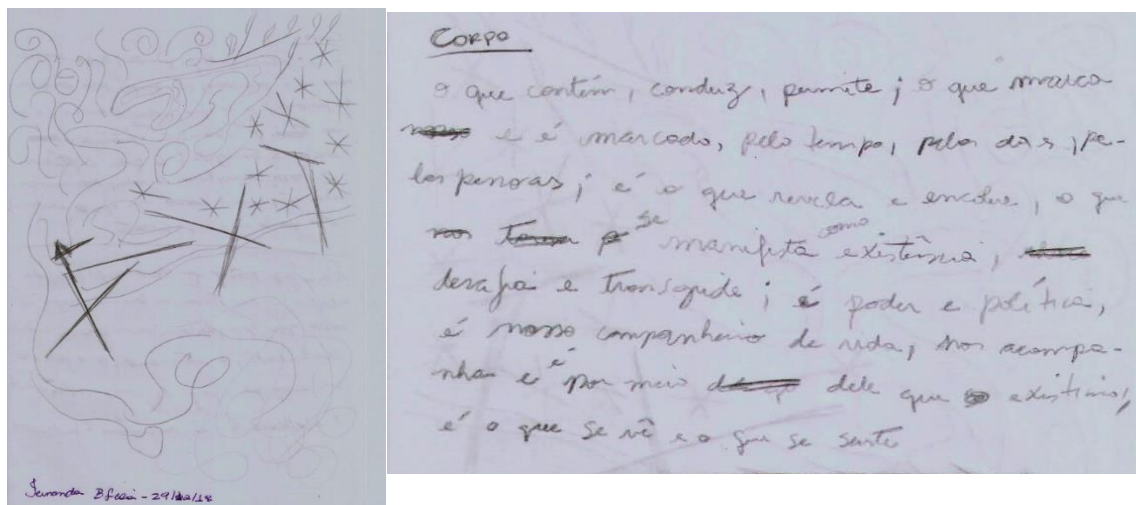
Resolvi, na investigação, adotar o termo propriocepção não apenas por ter entendido através dele a movimentação como um sentido, mas também porque, diferente da cinestesia, através da propriocepção percebemos nossa relação com o espaço, nossa movimentação e posição espacial.

Entender o conceito de propriocepção e percebê-la em mim não apenas acalmou minha angústia com a ausência da movimentação nos sentidos, como foi responsável por trazer, em um sentido só, o fim da cisão sensorial do corpo. Afinal, a propriocepção:

[...] trança informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também tátil e visual, e todos esses parâmetros são constantemente modulados por uma motilidade menos perceptível, a do sistema neurovegetativo que regula os ritmos fisiológicos profundos: respiração, fluxo sanguíneo etc. (SUQUET, 2011, p. 516)

Mas, em uma investigação coletiva, as propostas não podem fazer sentido só para uma pessoa. Eu conseguia perceber no **G.E.C.A.**, e depois nas minhas aulas em cursos técnicos, COMO pensar nossos corpos a partir dos sentidos pode realmente nos ajudar a repensar, reconstruir, entender, sentir nosso corpo de uma maneira não patriarcal. Foi ao final dos encontros do **G.E.C.A.** de 2018 que recebi a segunda resposta da Fernanda sobre o que é corpo. Há algumas páginas, coloquei a resposta dela no nosso primeiro encontro. Bem, esta foi a resposta após 13 encontros:

Figura 32 – Segunda resposta de Fernanda sobre o que é corpo



Fonte: acervo pessoal (2018).

Resposta escrita: o que contém, conduz, permite; o que marca [*palavra riscada*] e é marcado, pelo tempo, pela dor, pelas pessoas; é o que revela e encobre, o que [*palavras riscadas*] se manifesta como existência, [*palavra riscada*] desafia e transgride; é poder e política; é nosso companheiro de vida, nos acompanha e é por meio [*palavra riscada*] dele que [*palavra riscada*] existimos, é o que se vê e o que se sente.

Retomo o desenho da Fernanda não como uma **prova** de que os sentidos **funcionam**. A essa altura, espero já ter deixado claro o quanto esse pensamento científico positivista e patriarcal não faz sentido nesta investigação. Retomo ao desenho da Fernanda pois foi através dele e de um relato da Fernanda sobre o processo que compreendi que os sentidos eram apenas parte de uma ação que vínhamos realizando no **G.E.C.A.** (e que eu havia aprendido no ECOAR). Uma ação que não era só importante, mas necessária para investigarmos e reconhecermos possibilidades não patriarcais de corpos: precisamos destruir o eixo patriarcal de nossas referências!



## 5.4 NOVAS FRAGRÂNCIAS

O encontro em que retomamos a discussão sobre ambiente e espaço e pudemos ver os desenhos das outras pessoas me trouxe algumas descobertas, que podem parecer óbvias, mas foram bastante importantes. São relativas à representação, liberdade, atravessamentos inconscientes e relação entre discurso e ação. (informação pessoal)<sup>98</sup>

Fernanda Belarmino e eu sempre tivemos um tempo particular de comunicação. A primeira fase do **G.E.C.A.** havia terminado em 2018, mas foi apenas em 2019, antes de voltarmos para a segunda fase de encontros, que Fernanda me mandou o texto que abre esse subcapítulo e sua nova versão de um exercício que eu havia pedido em 2018. Só então tive uma epifania, compreendendo um aspecto fundamental de COMO pensar e agir com/do/no/sobre corpo, que eu estava ignorando. Foi esse o aspecto que levou Fernanda, na segunda vez que respondeu o que é corpo, a fazer algo absurdamente diferente do que da primeira vez.

Ao adotar os sentidos como estratégia não patriarcal de pensarmos-agirmos com/sobre/do/no corpo, não posso negar que os sentidos, sendo também o próprio corpo, são construídos em uma sociedade patriarcal. Revelei, no começo desta dissertação, o esforço para conseguir reunir referências de mulheres. E quanto mais me afastava do feminismo, mais difícil era achar essas referências. Ao buscar referências sobre os sentidos, a situação só se agravou: com exceção da professora Dra. Beatriz Ferreira Pires, todas as referências que encontrei sobre sentidos eram de autores homens. E agora?

REFERÊNCIAS PARA QUE EU POSSA PENSAR  
O CORPO DE OUTRA FORMA!



Essa foi uma anotação que fiz em 21 de março de 2018 no meu caderno de mestrado. A anotação foi feita durante uma das aulas da professora Dra. Beatriz Ferreira Pires. Meu desespero surgia conforme a professora ia apresentando representações e interpretações de corpo que eu nunca havia imaginado.

<sup>98</sup> Mensagem de Fernanda Belarmino, recebida por e-mail em março de 2019.

Ainda que Le Breton e Vigarello tenham sido referências muito importantes neste processo de entender, propor, questionar os sentidos, em vários momentos surgiam pequenos conflitos entre nossa relação, a relação de uma investigadora feminista latino-americana e teóricos europeus homens. Como foi falado no capítulo guiado pela visão, eu não espero que nenhuma autora tenha todas as respostas para esta investigação. Mas, tratando-se de questionar e combater as opressões patriarcais no/com/do/sobre corpo, partindo do meu corpo de mulher, as percepções de uma investigadora abrem possibilidades que um teórico, com seu corpo de homem, não teria como saber...

Quando fui levar para o **G.E.C.A.** essa proposta de partir dos sentidos para pensar práticas pedagógicas e artísticas não patriarcais, tudo pareceu ficar pior, pois aí que não acharia referência alguma! Não cheguei a pesquisar no Google por “exercícios de corpo a partir dos sentidos pensado por mulheres artistas teatrais”. Preferi voltar para minha base teórica e fui reler as feministas latino-americanas com a minha atenção voltada para os sentidos. E fiz bem.

Julieta Paredes e Adriana Guzmán reiteram como as ações feministas tratam da “autonomia e da descolonização de nossos corpos de mulheres, nossos conhecimentos e nossa cultura”<sup>99</sup> (PAREDEZ; GUZMÁN, 2014, p. 61, tradução nossa). Pensando o patriarcado como o eixo das opressões, ao combater o patriarcado, conseqüentemente, “fazemos descolonização e logo exercemos nossa autonomia epistêmica, ou seja, nossa autonomia na construção de um conhecimento descolonizado”<sup>100</sup> (PAREDEZ; GUZMÁN, 2014, p. 61, tradução nossa).

Ao pensar e agir de uma maneira diferente das que estão presentes nas referências que tenho, torno necessária a descoberta de novas referências. Ao buscar possibilidades não patriarcais para o corpo, é fundamental buscar possibilidades não patriarcais também nos conhecimentos de/sobre/no corpo. Novamente, o que eu fazia em meu presente estava relacionado com meu passado: através da minha arte, eu já trilhava esse caminho há algum tempo.

---

<sup>99</sup> Do original: “*la autonomía y la descolonización de nuestros cuerpos de mujeres, nuestros conocimientos y nuestras culturas*”.

<sup>100</sup> Do original: “*hacemos descolonización y luego ejercemos nuestra autonomía epistémica, es decir nuestra autonomía en la construcción de conocimiento descolonizado*”.

Vivendo minhas primeiras experiências como atriz em cursos livres de teatro na cidade de São Paulo, foi apenas ao entrar no bacharelado em Artes Cênicas na USP que realmente aprofundei meus estudos em Teatro. Apesar de estar extremamente feliz com o que estava acontecendo e de ter conseguido encontrar meus pares, sempre fui uma figura dissonante no grupo.

Vinda de uma adolescência mergulhada em shows de punk rock, não apenas minhas roupas, meu cabelo e meu jeito de falar eram bem diferenciados em relação às outras alunas, como minhas referências eram radicalmente diferentes das que a maioria das pessoas da faculdade apresentavam.

O bom de se ter menos de 20 anos e uma insolência genética foi que minha arrogância me salvou. Eu só podia criar a partir de minhas referências e nunca deixei de fazê-lo, por isso, mesmo que minhas “baixas” referências causassem risadas, elas sempre foram importantes para mim. Como minhas referências eram marginalizadas, ao conhecer referências validadas pela comunidade artístico-acadêmica, nunca tive pudor em misturar “altas” referências com “baixas” referências.

Como atentou bell hooks, muitas vezes a teoria, no ambiente acadêmico, produz uma hierarquia de classes intelectuais, “onde as únicas obras consideradas realmente teóricas são as altamente abstratas, escritas em jargão, difíceis de ler e com referências obscuras” (hooks, 2013, p. 89).

O mesmo acontece na Arte, quando Julieta Paredes e Adriana Guzmán representam também minhas experiências ao afirmarem que a Arte feita fora dos parâmetros da cultura ocidental são consideradas “*artesanías*” (PAREDEZ; GUZMÁN, 2014). Pode até ser legal, engraçado, interessante, bem-feito... mas não é ARTE!

Claro, quando levanto meu nariz para questionar as artistas, obviamente incluo-me nisso. Durante uma aula dada em 2019, percebi que a jovem punk rock havia crescido e se tornado, entre tantas coisas, uma mulher com muitas referências, inclusive as de uma artista colonizada. Foi durante a apresentação de uma cena das alunas que, logo de cara, percebi-me horrorizada ao ver que elas haviam usado os maravilhosos exercícios que eu havia passado para criar uma cena cuja referência era um *meme*<sup>101</sup>, um vídeo que viralizou na internet,

---

<sup>101</sup> Termo comum na internet, é chamada de meme alguma informação (vídeo, foto, texto), geralmente de humor, que se espalha rapidamente entre as pessoas que usam internet.

que pode ser achado buscando pelas palavras “eita, Giovana! O forquinho caiu!”.

*O que elas haviam feito com a minha aula?*

Porém, enquanto assistia à cena, ao perceber meu horror, olhei para nós. O absurdo não era elas usarem o *meme* como referência. Estranho seria se aquelas jovens, bolsistas, iniciando sua formação técnica em Teatro, tivessem usado como referência o vídeo do performer grego contemporâneo Dimitris Papaioannou! Podemos e devemos, em um processo pedagógico, trazer outras referências para as alunas. Mas é fundamental que, antes de sair desprezando a falta de vontade das pessoas em procurarem “altas” referências, pensemos quais coisas e pessoas estão mais próximas do mundo de cada pessoa, das ruas, de jovens periféricas e bolsistas de uma escola de teatro. E que não transformemos nossas referências em norma!

Voltemos à questão da representação do corpo baseada nas normas greco-romanas. Devemos questionar as representações, os modelos tidos como bons e exemplos a serem alcançados, mas é fundamental que não criemos outras normas, ou iremos agir de maneira opressora também! Não podemos entender o processo de questionar e destruir as opressões patriarcais como estanque, substituindo uma norma por outra! Se o patriarcado não é algo estanque e imutável, combatê-lo só é possível através de um processo em movimento, contínuo e plural.

Para mim, buscar referências em outras áreas do conhecimento além da Arte foi um processo natural, uma herança deixada pelas minhas “baixas” referências. Mesmo antes desta investigação, eu já complementava meus estudos de/com/sobre corpo com diferentes materiais. Bastava que o assunto fosse corpo e a abordagem fizesse sentido para a minha realidade e os meus saberes, eu não me importava com qual fosse a área do conhecimento e já começava a usar a nova referência em minhas práticas. Essa relação um tanto anárquica chegou a causar alguma confusão entre as alunas.

Um dia, uma aluna, que sempre foi totalmente apática, despertou no meio da aula e me surpreendeu perguntando qual era a minha formação (*o que ela saberia se não fosse tão apática, já que falo quem sou na primeira aula...*). Respondida que minha formação acadêmica era em Artes Cênicas, ela questionou indignada: “Mas isso aí que você tá falando você aprendeu em outro lugar, né?”. O espanto dela era pelo meu conhecimento anatômico, o qual eu já começava a relacionar com a teoria

feminista, questionando como nossas construções socioculturais patriarcais afetam nossa percepção de corpo.

Utilizo esse exemplo para falar algo que não era exclusividade daquela aluna. O conhecimento além de uma especialização só pode parecer insensato em mentes que “são formadas segundo o modelo de especialização fechada” (MORIN, 2000, p. 1266). Como aponta o filósofo francês Edgar Morin, isso acontece na maioria das mentes.

Na minha busca por novas referências de corpo, fui atrás de estudos anatômicos, feministas, antropológicos, filosóficos, pedagógicos e, claro, artísticos também. E descobri que, mais uma vez, se eu achava que era a única artista que partia de referências marginalizadas para suas criações, muitas artistas já iniciaram essa luta antes de mim.

Desde a década de 1960, artistas plásticas latino-americanas, ao contestar as representações do corpo feminino na arte, começaram a desenvolver suas próprias pesquisas, com preocupações diferentes das vigentes por tanto tempo em uma arte patriarcal. E “com materiais, substâncias e linguagens inéditos, elas solaparam os sistemas de representação existentes” (GIUNTA, 2018, p. 29). O caminho de questionar as representações corporais, seja na década de 1960, seja em 2020, parecia ser o mesmo: a mudança exige novas referências.

A pesquisadora e historiadora Margareth Rago explicitava, há mais de 20 anos, COMO, na busca por respostas a perguntas nunca feitas, as feministas começaram não só a questionar a hierarquização dos saberes, mas a combatê-la:

Por que se privilegiavam os acontecimentos da esfera pública e não os constitutivos de uma história da vida privada? Por que se desprezava a cozinha, em relação à sala, e a casa em relação à rua? Onde estaria uma história dos segredos, das formas de circulação e comunicação femininas, das fofocas, das redes interativas construídas nas margens, igualmente fundamentais para a construção da vida em sociedade? Quais as possibilidades de uma História no feminino? Não apenas a história das mulheres, mas a história contada no registro feminino? (RAGO, 1998, p. 14)

Se antes eu achava que o auge do meu combate ao patriarcado era apenas agir de uma maneira transdisciplinar, misturando diferentes disciplinas,

linguagens e materiais, percebi que precisava atentar para um outro tipo de referência: as pessoas.

Eu realmente acredito que, como afirmou a pesquisadora María Lugones, “o passar de boca em boca, de mão em mão práticas, valores, crenças, ontologias, tempospaços e cosmologias vividas constituem uma pessoa” (LUGONES, 2014, p. 949). Mas ainda havia em mim uma hierarquização nos conhecimentos. Afinal, eu vou referenciar algo que ouvi em uma aula de que forma? Será que vão me julgar se eu falar que concluí isso depois de ouvir um podcast, e não após ler a obra completa de **algum filósofo** europeu? Meus pares vão me respeitar quando eu disser que minhas referências são as artistas do **G.E.C.A.** e não pessoas tituladas, premiadas e endeusadas?

Lembro que, antes de começar o **G.E.C.A.**, minha orientadora alertou-me para que eu não transformasse as pessoas do grupo em cobaias da minha pesquisa. Na hora, eu não entendi o que ela falava, mas agora entendo. Eu chamaria aquelas artistas para investigarem junto comigo, ou apenas PARA transformar o grupo em um método positivista, no qual minhas cobaias ajudariam a provar as minhas hipóteses? Novamente, a questão trazida por Silvia Rivera Cusicanqui (LOHMAN, 2015): as artistas do **G.E.C.A.** não seriam minhas **ferramentas** na minha busca de responder PARA QUÊ!

O que compreendi é que, para mudar nossas referências, não é necessário mudar apenas os materiais, mas também as fontes. E não é apenas salientar o quanto as pessoas que estão ao seu redor podem ser tão ou mais inteligentes que você, mas realmente partir do conhecimento de cada pessoa para uma nova reflexão, uma nova interpretação, outra possibilidade de sabedoria. É transformar essas pessoas em referência!

E foi através de Fernanda Belarmino, suas palavras e seu desenho, suas reflexões, interpretações e sabedoria, que entendi isso! Ao final de um encontro do **G.E.C.A.** em 2018, pedi que as artistas fizessem um desenho da relação de seus corpos com o ambiente em que estávamos. Ao recolher os desenhos, percebi a riqueza daqueles desenhos, a pluralidade daquelas formas de pensar e representar algo, que eram tão exclusivas quanto cada pessoa o é. Eu, que buscava arduamente novas possibilidades de representações de corpos, estava com dez referências diferentes diante dos meus olhos. Encantada com aquelas

produções, no encontro seguinte expus todos os desenhos e pedi que as artistas olhassem o que havia sido criado por suas colegas.

Apesar dessa minha atitude, eu ainda não havia entendido o que ela poderia representar. Ao levar os desenhos delas mesmas para o encontro do **G.E.C.A.**, o fiz por encanto, não por estratégia. Talvez eu ainda agisse da maneira patriarcal que Julieta Paredes e Adriana Guzmán atentaram, na qual eu achava os desenhos das artistas do **G.E.C.A.**, suas *artesanías*, muito bonitas, queria até compartilhá-las, mas sem compreender o aspecto político e social que pode haver nessa ação. Foi através das palavras de Fernanda Belarmino que se deu a epifania:

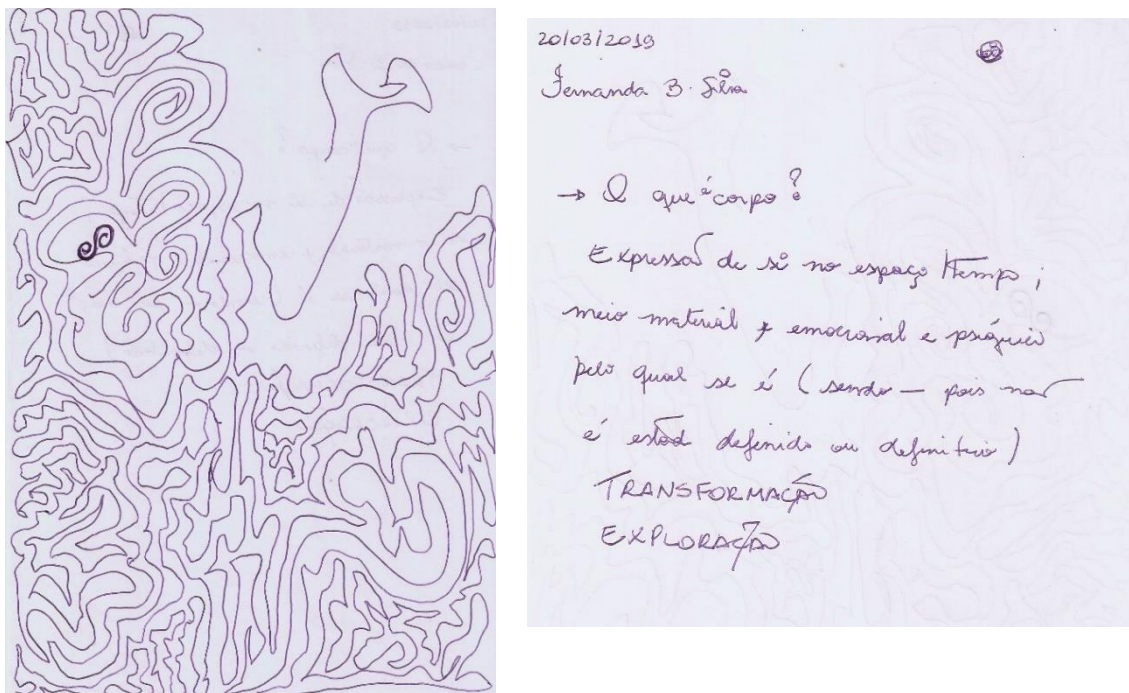
Embora sua proposta [...] fosse aberta, sem diretrizes definidas, minha produção não correspondeu às possibilidades que a arte tem para mim. Inconscientemente, me prendi às noções do que aprendi a conceituar como certo e errado e considerei que dar a dimensão real do objeto escolhido por mim (tamanho, proporções, texturas) seria o mais adequado. Eu queria usar muitas cores e me expressar por meio delas, mas não sabia de que maneira. Não me parecia possível porque não conseguia dar forma, na imaginação, ao que pretendia fazer; até então não havia acessado nada parecido que respondesse a sua proposta, ou seja, não tinha elementos aos quais recorrer. Então, minha experimentação no desenho limitou-se aos conceitos que tinha de arte figurativa, realismo, perspectiva, etc.[...] No entanto, percebi na sala que nossa prática e nossa criatividade são potencialmente cerceadas, mesmo que inconscientemente, por dimensões sociais mais amplas. Por isso se torna quase impossível criar outras realidades (mesmo que seja apenas um desenho simples em uma folha de papel) ou imaginar outras possibilidades do que quer que seja, uma vez que ficamos condicionados ao repertório previamente conhecido. Foi somente ao ver as produções dos colegas, as cores, a diversidade de padrões, a subversão de linhas e formas, a fixação do inesperado no papel, que reconheci o quanto eu estava me limitando por regras que eu mesma me colocava (a partir do imaginário que me constituiu), o tamanho da liberdade que aquela folha em branco me propunha e o que poderia realizar nela. Assim, compreendi, empiricamente, que o que não se vê não existe. Não o concebemos como possibilidade de representação. (informação pessoal)<sup>102</sup>

Ao responder pela segunda vez o que era corpo, o desenho de Fernanda havia mudado radicalmente porque, entre outras coisas, nós já tínhamos aprendido com as outras artistas do **G.E.C.A.** novas referências, que nos ajudaram a criar liberdade artística para nos representarmos e nos pensarmos. A partir de outras propostas, outras práticas e outras referências, seus desenhos, seu corpo e suas cenas começaram a trilhar o caminho da liberdade também.

---

<sup>102</sup> Mensagem de Fernanda Belarmino, recebida por e-mail em março de 2019.

Figura 33 – Terceira resposta de Fernanda sobre o que é corpo



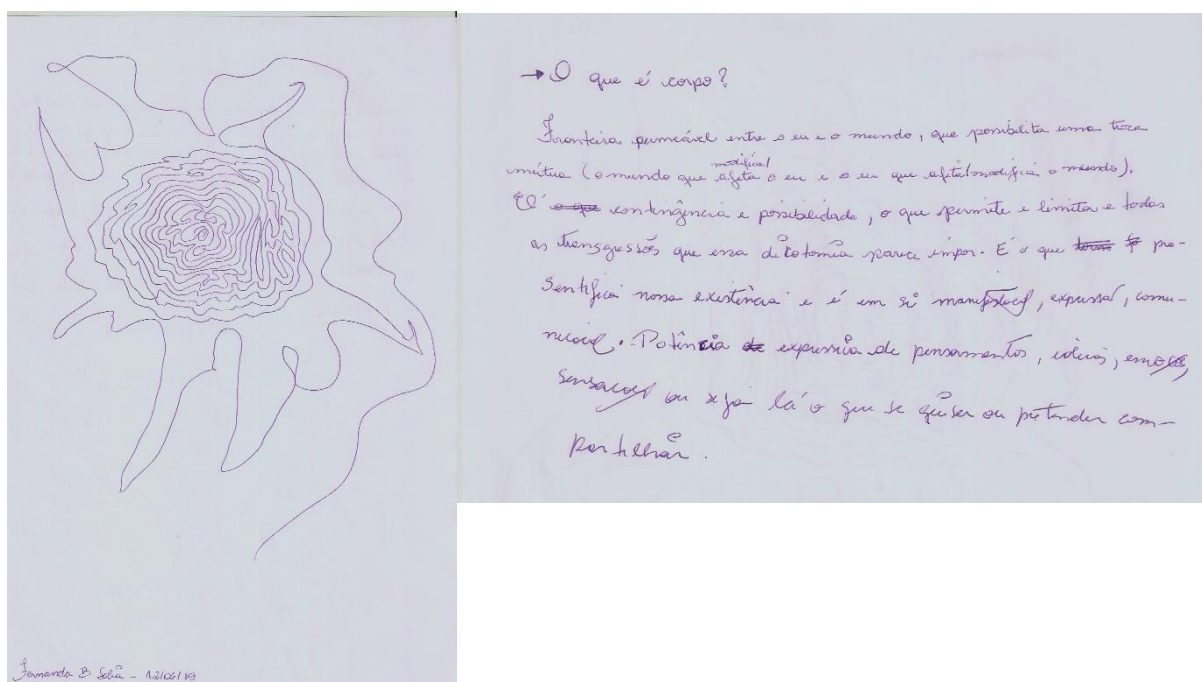
Fonte: acervo pessoal (2019).

Resposta escrita: Expressão de si no espaço tempo, meio material emocional e psíquico pelo qual se é (sendo – pois não é estado definido ou definitivo)

TRANSFORMAÇÃO

EXPLORAÇÃO

Figura 34 – Quarta resposta de Fernanda sobre o que é corpo



Fonte: acervo pessoal (2019).



Resposta escrita: Fronteira permeável entre o eu e o mundo, que possibilita uma troca mútua (o mundo que modifica/afeta o eu e o eu que afeta/modifica o mundo). É [*palavra riscada*] contingência e possibilidade, o que permite e limita e todas as transgressões que essa dicotomia parece impor. É o que [*palavras riscadas*] presentifica nossa existência e é em si manifestação, expressão, comunicação. Potência [*palavra riscada*] expressiva de pensamentos, ideias, emoções, sensações ou seja lá o que se quiser ou pretender compartilhar.

Quando comecei a narrar a minha saga e a da Fernanda com as representações, comentei que ela disse alegremente que cada dia responderia de maneira diferente o que era corpo. Bem, durante o processo do **G.E.C.A.**, ela foi coerente entre prática e discurso.

Essa foi a jornada que me fez pensar e agir criticamente para destruir o eixo patriarcal no qual construímos e é construído nosso corpo. Entendi que, para mudar o que já foi normatizado, o que já foi decidido como certo e errado, como bom ou ruim, precisávamos mudar nossa forma de pensar, agir, sentir, interpretar, referenciar e nos inspirar.

## 5.5 INSPIRANDO

Assim como no **G.E.C.A.** eu tinha a possibilidade de conviver com outras formas de pensar e agir, aprender novas referências, inspirar-me com aquelas artistas, o mesmo poderia acontecer em minhas aulas. Quando exponho nesta dissertação que sempre pergunto o que é corpo em minhas práticas pedagógicas, não é para dar uma receita a ser seguida, mas para contar que através dessa prática, ao longo dos últimos anos, muitas formas de entender e representar o corpo passaram por minhas mãos, meus olhos, minha sala, influenciando a mim, minha arte, minhas aulas e esta dissertação. Já que outras referências e inspirações são importantes para pensarmos outras possibilidades de corpo, seria extremamente incoerente (e egoísta) não compartilhar parte deste processo de inspiração em minha trajetória.

Ao buscar outras referências sobre/no/do/com corpo, minha primeira preocupação era que a prática pedagógica que fomentasse essa busca respeitasse o corpo entendido como *physis*, entendendo que essas referências envolvem muitas coisas: a relação do corpo com seu meio e do meio com o corpo; as coisas intangíveis, como memória, imaginação, lembrança; as coisas palpáveis, como pele, ossos, cicatrizes, pelos, gordura; e as coisas externas que viraram também nosso corpo (como os brincos que já viraram continuidade da orelha de Vítor Freire, a tatuagem da Alice, o cabelo longo da Deborah, os pinos na perna do Vitor Pastuszak, o piercing em meu nariz, os óculos da Marcela...).

COMO poderíamos investigar corpo e nossas referências combatendo o “nosso modo de conhecimento [que] desune os objetos entre si” (MORIN, 2000, p. 233), mas sem cair no caos?

Nesta dissertação, a trajetória foi feita a partir dos sentidos. A ideia é exatamente partirmos de um ponto específico do corpo para pensarmos em toda a complexidade e relações que existem em nosso corpo. Saímos de um ponto específico, íntimo, individual, para abordar o todo. Afinal, as práticas pedagógicas só adquirem “sentido vivo quando as conceituamos em nossa vida privada” (MORIN, 2000, p. 389).

Assim, antes de buscar novas referências, proponho que olhemos para as referências que já temos (ou a ausência delas), para o nosso passado, para nossa particularidade e nossas experiências, percebendo o nosso momento

presente, para então caminhar para o futuro. Em aula e no **G.E.C.A.**, por conta da presença dos corpos, das dinâmicas das aulas e dos conteúdos a serem abordados, essa trajetória foi e é feita através de uma lupa, apontando ora para os sentidos, ora para regiões corporais: quadril, pernas e pés, coluna, braços e mãos, cabeça.

A partir dessas regiões corporais, peço que as pessoas presentes na prática pedagógica pensem no que aquela região desperta nelas, quais lembranças, informações, referências surgem, para em seguida verbalizarem isso através de palavras. Evaristo Eduardo de Miranda escreveu que cada pessoa saberá o que significa cada parte de seu corpo, desde que ativemos esta percepção de cada pessoa, despertemos sua memória, sua “fala que pede para ser ouvida e dançada” (MIRANDA, 2007, p. 13). Minha proposta não é exatamente que a pessoa saiba o que significa cada parte do seu corpo, mas sim que possamos nos perceber, sem necessariamente entender, descobrindo quais referências, ou ausência delas, fazem parte de nós.

Assim, compartilharei aqui as palavras que frequentemente apareceram nas práticas pedagógicas nos últimos dois anos, não como uma tentativa de criar uma norma. *Ainda que seja muito interessante pensar sobre a repetição das palavras entre pessoas e anos diferentes.*

Mas compartilharei essas diferentes referências para que você, pessoa que está lendo esta dissertação, também possa fazer parte dessa prática, dialogue com outras referências além das suas e das minhas. O convite, inclusive, é que você mesma, antes de ver as referências de outras pessoas, pense em suas próprias referências e fique à vontade para complementar aquelas que apresento com as suas palavras.

Outra coisa importante é não esquecermos a ideia da lupa, apresentada no capítulo guiado pela visão. A lupa, lembrando, é um instrumento presente no imaginário de investigação, que nos auxilia a olhar alguma coisa de outra forma, com detalhe, sem separar a parte do todo. E não separamos a lupa do corpo de quem investiga: a forma como cada pessoa se posiciona e olha pela lente da lupa é exclusiva. Assim como nesta investigação, ao olhar para as regiões do corpo, você perceberá que minha lupa feminista foi utilizada.

Espero que este processo possa trazer novas referências e novas possibilidades de olhar para suas referências, para seu corpo, para você. E que seja tão instigante e inspirador para você quanto vem sendo para mim!

5.5.1 O BRASIL É O PAÍS DA ~~BUNDA~~ MORAL

Quais palavras vêm à sua cabeça ao pensar em:

# QUADRIL

MOVIMENTO BUNDA DANÇA FUNK SAMBA  
 ÂNUS SHAKIRA SARRADA RITMO BUMBUM  
 ÍSQUIOS GORDURA DOR PARTO CINTURA  
 REBOLADO BAMBOLÊ DANÇA DO VENTRE SEXO  
 SENTAR PERIGO OSSOS REQUEBRAR PÉLVIS

“Desço, rebolo gostoso/Empino te olhando/Te pego de jeito/Se começar embrazando contigo é” (MACHADO; DANIEL; GREEN, 2017)... A relação entre quadril, música e movimento parece ser uma constante na fala das alunas e artistas do **G.E.C.A.** Ao pensar em referências a partir do quadril, geralmente as palavras dança, funk e samba aparecem. Mas, se aparecem na fala, na hora de nos movermos não é exatamente assim...

Eu estava intrigada com o quadril. Percebo que o funk não é a referência mais aceita no teatro. Ao comentar com uma colega que eu usava funk em aula, ela mostrou-se um pouco chocada e disse que sentia que as alunas respondiam muito bem quando ouviam ópera. Comentei que eu usava funk em uma aula que abordava o quadril, ao que ela respondeu: “então, tudo bem, você tem um motivo”.

Bem, ela não estava errada. Eu tinha um motivo! Se todo mundo fala de dança, funk e samba com quadril, se eu usar como referência um funk brasileiro,

Sugestão sonora: música Vai Malandra, por Anitta (MACHADO; DANIEL; GREEN, 2017).

provavelmente as pessoas sairão remexendo seus quadris, certo? Errado! Quer dizer, parcialmente errado.

Ao colocar um funk para tocar em aula, é comum perceber a incredulidade de algumas pessoas, a risada constrangida de outras e a algazarra de outras. Mas se muitas vezes vi alunas “quicando” até o chão antes de entrarem em cena, na hora que eu pedia que suas criações artísticas partissem do movimento dessa região, tudo mudava. O quadril se mexia, mas, ao contrário da música da cantora Anitta, não rebojava gostoso e não pegava ninguém de jeito...

Eu não entendia. Ao escrever a palavra QUADRIL na lousa, dança e, em especial, funk eram referências constantes das alunas. Ao sugerir que as alunas tocassem nos ossos de seus quadris, nunca recebi uma recusa. Antes da cena, algumas alunas mexiam livremente seus quadris ao ouvir um funk. Em qual momento o quadril livre sumia de cena?

O pesquisador Luiz Estevam de Oliveira Fernandes atenta que a relação complexa entre comida e religião, na qual o ato de comer não pode ser proibido, mas seu exagero deve ser combatido, também acontece com o sexo (FERNANDES, 2016): não podemos proibir, afinal as pessoas (ainda) têm filhos predominantemente através de relações sexuais, mas é importante estabelecer limites!

Após ouvir a palestra de Fernandes, olhei então para meu passado e percebi como o limite e o pudor já haviam sido nomeadas por alunas e artistas nas práticas pedagógicas.

Lembrei-me de um encontro do **G.E.C.A.**, quando, após focarmos nossas práticas no quadril, Carolina Géa (2018)<sup>103</sup> disse que era importante tocar as partes “proibidas” do quadril para que a gente lembrasse que elas estão lá (informação verbal). Ressaltando que utilizo o esqueleto como referência visual e tátil, as partes “proibidas” às quais Carolina se referia eram regiões de ossos, que não envolvem o toque direto ao pênis, vulva e ânus. Em sala de aula, no final de 2019, um aluno afirmou estar encantado por descobrir seu próprio púbis, localizado acima de seu pênis, aquele lugar que, em suas palavras, ele estava livre para tocar na frente de uma sala com quase 30 pessoas... O quadril pode ser uma região proibida a nós mesmas?

---

<sup>103</sup> Informação fornecida por Géa durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2018.

O pesquisador brasileiro Mário Câmara, ao falar sobre corpos na Arte brasileira, atenta para a relação entre excreção corporal e um processo de heterogeneização. Segundo Câmara, “a urina, a menstruação, o esperma – colocaria em evidência um componente heterológico constitutivo – tanto subjetiva quanto socialmente – em oposição às ilusões de homogeneidade, pureza ou equilíbrio” (CÂMARA, 2014, p. 23). A diferença entre os ciclos menstruais, as cólicas, a quantidade de sangue evidencia que cada processo é único, assim como cada pessoa, e, nessa individualidade, padrões não podem ser criados! *E sem padrões, como controlar?*

Um dia, enquanto escrevia na lousa as referências das alunas sobre QUADRIL, inverti a minha lógica e, parando de olhar para as palavras que sempre apareciam, comecei a pensar nas referências que nunca ou raramente apareciam. *MENSTRUAÇÃO, VULVA, VAGINA, CLITÓRIS, FEZES, URINA, SEXO, PRAZER, GOZO, TESTÍCULOS, OVÁRIO, ÚTERO*. Comecei a questionar por que essas palavras, algumas delas já apontadas por Câmara como heterogêneas, impuras ou desequilibradas, raramente apareciam nas vozes das pessoas, sendo que estamos falando de coisas que os corpos têm e fazem regularmente! Estamos falando de uma região do corpo que, tanto faz o que/quem você seja, você irá tocar diariamente por uma necessidade excretora de seu organismo! Que lógica é essa? O que ignoramos – ou não falamos – sobre o quadril? E por que o fazemos?

Não acho que exista apenas uma resposta para essas perguntas e não pretendo fornecer aqui algum tipo de resposta. Porém, parto das aulas, das falas e ações das alunas para fomentar minhas inquietações e construir novas referências ou outro jeito de interpretar as velhas referências.

Foi a partir das alunas, que até hoje pedem que eu fale sobre as diferenças entre o quadril da mulher e do homem, que comecei a olhar de outro jeito para a ficção em torno do quadril das mulheres. Não estou negando que exista uma diferença entre o quadril de uma pessoa que nasce com ovários e útero e uma que nasça sem, obviamente existe, assim como existem diferenças entre todos os quadris!

Após a mitologia de que os órgãos sexuais das mulheres eram os órgãos sexuais masculinos do avesso (LAQUEUR, 2001), iniciou-se a criação de um

quadril diferente, exclusivo das mulheres. Exclusividade essa marcada por ilustrações de pélvis femininas muito mais largas do que as masculinas e, principalmente, muito mais largas do que são as pélvis das próprias mulheres. Como aponta a pesquisadora e dramaturga Kara Reilly, “isso foi usado como evidência concreta de que as mulheres são menos intelectuais e, portanto, são ideais para a maternidade”<sup>104</sup> (REILLY, 2014, p. 113, tradução nossa).

Ao iniciar meus questionamentos sobre o pudor e desconhecimento dessa região, assumo que meu interesse foi, por muito tempo, apenas artístico: o quadril é uma região de força! A musculatura abdominal e todos os músculos do assoalho pélvico são capazes de gerar muita força e sustentar muito peso, então minha preocupação era investigar esse quadril para utilizar melhor a sua força para a nossa criação artística! Porém, em um entendimento de corpo como *physis*, poderia o quadril escapar da relação com seu ambiente?

Em 2018, recebi de uma aluna sua última resposta para a pergunta: o que é corpo? A aluna tem endometriose, um distúrbio no qual um tecido semelhante ao do endométrio pode cobrir ovários, tubas uterinas e intestino, causando inchaço e inflamação (SALAZAR, 2019). Não foram poucas as vezes na qual a aluna não conseguia realizar os exercícios da aula por conta da dor ou pelo estímulo na região agravar sua menstruação e dores. Eu, acreditando que não poderia deixar de abordar a região por questões técnicas, pedia que ela fizesse apenas as práticas que não agredissem seu corpo.

Eu não sou médica, não tenho endometriose, eu só posso abordar o quadril a partir do teatro, certo? Bem, certo. E foi isso que fiz. Mas o quadril da aluna não estava com ela apenas quando ela era atriz, mas sim o tempo inteiro. E foi a partir das referências da aluna que meu olhar para o quadril mudou. Ampliou. Renovou.

Destaco aqui o trecho da resposta da aluna:

Eu sou um corpo. E eu sou voz, cabelo, olhar, andar, gritar, agachar, deitar, respirar, esticar, dançar, correr, e tudo que faz parte de mim, eu chamo de corpo.

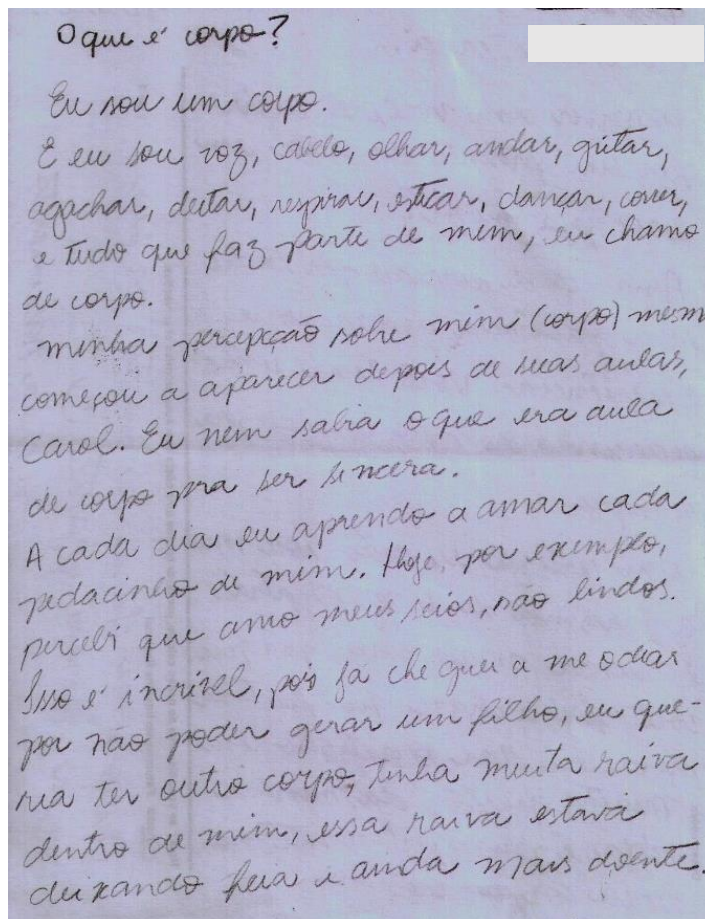
Minha percepção sobre mim (corpo) mesma começou a aparecer depois de suas aulas, Carol. Eu nem sabia o que era aula de corpo, pra ser sincera.

---

<sup>104</sup> Do original: “[...] *this was used as concrete evidence of women being less intellectual and therefore suited ideally for motherhood*”.

A cada dia eu aprendo a amar cada pedacinho de mim. Hoje, por exemplo, percebi que amo meus seios, são lindos. Isso é incrível, pois já cheguei a me odiar por não poder gerar um filho, eu queria ter outro corpo, tinha muita raiva dentro de mim, essa raiva estava [me] deixando feia e ainda mais doente.

Figura 35 – Trecho da terceira resposta sobre o que é corpo



Fonte: acervo pessoal (2018).

Nas palavras da aluna, eu via refletido aquilo que a teoria já havia me contado: o quadril da mulher foi e ainda é ligado à função da maternidade. Mas o que as palavras da aluna me levaram a olhar foi para além da teoria, para a consequência dessa ficção no corpo dela. Ela mesma se descreveu como mais raivosa, feia e DOENTE.

E você? E eu? E as outras pessoas além dessa aluna? Quais as referências que criam e reforçam as patologias e proibições que cercam nosso quadril? Quais as apropriações e violações e violências que fazem conosco a partir de nosso quadril?



Neste panorama, buscar outras referências e questionar as velhas referências sobre o quadril, a culpabilidade feminina e a apropriação masculina que reveste nossas vulvas, vaginas, pênis e ânus tornou-se para mim um dever feminista, uma necessidade social!

Quem sabe, nós, fortalecidas e respeitadas em referências não patriarcais, possamos um dia rebolar livremente para onde e como quisermos!

## 5.5.2 PISANDO COM CUIDADO

Quais palavras vêm à sua cabeça ao pensar em:

# PERNAS E PÉS

SAMBA TORÇÃO AGACHAR SAPATO CÓCEGAS  
 CALO CORRER LOCOMOÇÃO BASE CHULÉ  
 MICOSE IMPULSO CHÃO DOR DANÇA CHUTAR  
 APOIO PELO PULAR SUOR UNHA  
 MOVIMENTO MASSAGEM FETICHE DEDOS

Essa turma, mais que qualquer outra, me levou a abandonar de vez a ideia de que **o professor**, pela simples força de sua vontade e de seu desejo, é capaz de fazer da sala de aula uma comunidade de aprendizado entusiasmada (hooks, 2013, p. 19, grifo nosso)

Em 2019, tive um dos piores convívios com uma turma desde que comecei a lecionar. Uma turma desorganizada, desrespeitosa, que desde a primeira aula deixou claro que não havia gostado de mim, do meu humor e da aula. Porém, se bell hooks afirma que não podemos, sozinhas, criar uma comunidade de aprendizado entusiasmada, ela afirma que uma professora feminista irá valorizar a presença de todas as pessoas e reconhecerá que todas as pessoas podem contribuir (hooks, 2013). Sim, contra a minha vontade, sou obrigada a reconhecer que as pessoas que me ajudaram a perceber as referências

patriarcais em minhas pernas e pés são as mesmas pessoas que me feriram por um semestre...

Nas aulas, ao abordar os pés e as pernas, sempre atentei para o fato de serem essas as nossas bases, dos pés serem nosso “ponto de partida para [nossa] verticalização, elevação e ascensão” (MIRANDA, 2007, p. 61). Evaristo Eduardo de Miranda trata da ascensão por um viés mais religioso, metafísico ou simbólico. Em aula, eu sempre trouxe a importância da ascensão dos pés para pularmos, saltarmos, correremos. Seja para se elevar espiritualmente ou fisicamente, os pés são fundamentais para nos aproximarmos do céu.

Ao ter contato com o texto *A Cultura no Chão: o mundo percebido através dos pés*, do antropólogo Tim Ingold, comecei a levar para as aulas uma observação diferente sobre nossos pés. Segundo Ingold, é através de nossos pés, “em contato com o chão (embora mediados pelo calçado), que estamos mais fundamentalmente e continuamente ‘em contato’ com o nosso entorno” (INGOLD, 2015, p. 87). Ingold propõe que olhemos para nossos pés e nossas caminhadas como a primeira intervenção dos seres humanos no mundo. Nossos pés e nossos trajetos, mesmo limitados pelas convenções arquitetônicas, até hoje deixam sua marca no mundo, como na grama pisoteada que desenha uma nova trajetória em uma praça, ou nos pisos gastos de nossas casas e que revelam nossa trajetória íntima e cotidiana.

Ao pedir que a turma desrespeitosa falasse de suas referências sobre pernas e pés, uma aluna trouxe uma questão sobre o tamanho do seu pé ser alvo de piadas. A aluna, muito alta, calçava 40 e descrevia a dificuldade de achar sapatos de salto, exigência de sua profissão, para seu pé. Falei que eu me reconhecia em sua fala, pois, ao calçar 39, já fiz espetáculos e filmagens com os pés apertados.

A aluna começou a falar sobre sua infância, no sítio, sempre descalça, com os pés livres para se moverem e brincarem. Outras alunas começaram a se envolver na conversa e a falar sobre o sapato de salto alto, o incômodo em usar, o aperto, o cansaço, o desconforto em utilizá-lo para trabalhar.

Antes das alunas trazerem essa observação, eu já tinha atentado para a relação do sapato com o gênero. A minha recusa em usar sapatos de salto já havia me colocado em locais diferenciados como uma mulher menos feminina. Essa minha experiência, além do convívio com colegas e alunos que usam salto,

já havia me alertado como, para além de nossos quadris, há uma moralidade que anseia que nossos sexos biológicos sejam evidenciados pelos sapatos que usamos.

Nessa conversa com as alunas, elas partiram dos sapatos para atentar sobre as imposições a seus pés e pernas. Falaram dos calçados, dos calos, dos esmaltes, dos pelos, das dificuldades de locomoção, das consequências dolorosas ao fim do dia. Falaram da liberdade de suas infâncias, dos pés livres, de vaidade e construções sociais. E, com suas referências, abriram minha percepção às pernas e pés: as modificações e construções corporais não ocorrem apenas com a utilização de um objeto, mas somente quando o corpo incorpora essas experiências, “a experiência da arquitetura, do vestuário, dos calçados e a bagagem tirada da vida” (INGOLD, 2015, p. 93). Mesmo que estejamos descalças, sem roupa, em uma sala branca, com piso cinza.

No encontro seguinte, as alunas deveriam criar uma cena a partir da prática pedagógica sobre pernas e pés. Uma das alunas que havia trazido suas referências sobre o sapato de salto em seu pé apresentou uma cena em que estava descalça, vestindo uma calça e camisetas confortáveis, mas andava e posicionava suas pernas como se fosse um homem grande, rude e pesado. Assistindo à sua cena, lembrei-me da quantidade de vezes que as alunas apenas andavam nas pontas dos pés para trazerem sensualidade aos seus corpos. Lembrei-me da classificação de minha caminhada como pesada, por ser pendular. Lembrei-me dos meus pés apontados para fora, considerados algumas vezes deselegantes.

Eu, que sempre acreditei estar livre das amarras femininas aos meus pés pela recusa do salto, percebi, a partir da cena da aluna, quantas outras construções e referências patriarcais guiavam minhas pernas e pés pelo mundo. E quantas vezes desafiamos os padrões apenas por caminhar/sentar do jeito que conseguimos/podemos/queremos.

Parei de olhar para os sapatos e roupas e comecei a olhar para os corpos, os movimentos, as possibilidades de pisarmos, de nos locomovermos, de nos posicionarmos no mundo. Percebi que uma pessoa parava como uma bailarina independentemente de estar vestindo uma sapatilha, que homens eram ridicularizados por sentarem-se de perna cruzada “como mulheres”, que

mulheres trajando calças eram recriminadas por sentarem-se com as pernas abertas.

Talvez, por ignorarmos, abafarmos, cobrirmos tanto nossos quadris, tenha sido necessário que o gênero escorresse para nossas pernas e pés, como forma de afirmação de um pensamento binário. E talvez seja por isso que a destruição dessas referências, causada por homens de saltos e mulheres com pernas peludas, venha incomodando tanto uma sociedade conservadora e machista.

Descobri, então, em pernas e pés, outra possibilidade de controle patriarcal. Mas descobri também uma possibilidade de pisotearmos o patriarcado de nossos corpos. Afinal, se nossas pernas e pés foram responsáveis pelas primeiras intervenções dos seres humanos no mundo, que continuemos por elas a marchar, saltitar, andar, bailar, saltar e correr da maneira que quisermos na construção de um mundo não opressor!

### 5.5.3 O EIXO DO TEMOR CORPORAL

Quais palavras vêm à sua cabeça ao pensar em:

# COLUNA

DOR ALONGAMENTO CANSAÇO  
 EIXO EQUILÍBRIO ERETO LORDOSE CARTILAGEM  
 CÓCCIX CURVA HÉRNIA POSTURA  
 FRÁGIL ESCOLIOSE VÉRTEBRA  
 ESQUELETO DOBRAR MEDULA  
 ENROLAR TETRAPLÉGICO CORCUNDA LEUCEMIA

Dor. Geralmente, essa é a primeira palavra falada ao pedir que as alunas falem suas referências sobre coluna. E, geralmente, é após falar sobre coluna que recebo um fictício diploma de Medicina das alunas, quando muitas vezes me percebo no meio de uma consulta, na qual a aluna-paciente quer saber se corroboro com o diagnóstico dado pela médica.

Ainda que dor seja uma palavra presente em diferentes partes do corpo, na coluna há uma explosão na quantidade de referências médicas presentes nas nossas vértebras: paralisia, hérnia de disco, lordose, escoliose e medula sempre são referências presentes. Há sempre muita dúvida e muito medo rondando essa região. E onde há muito medo, há pouco movimento.

Bem, mas o que é a coluna? A coluna é nosso eixo que liga a cabeça e o quadril. A coluna é o nosso eixo! Espera, pensando no nosso eixo, temor, problemas, doença e dor são referências constantes?

Meus estudos embasados na teoria teatral sempre me apresentaram a coluna como uma parte muito importante das práticas corporais, afinal, a coluna vertebral é considerada uma extensão de nosso rosto, ideia fortalecida pelas investigações que envolvem a utilização de máscara pela pessoa que atua. O corpo seria, de acordo com o teórico teatral italiano Dario Fo, uma “espécie de moldura à máscara, transformando sua fixidez” (FO, 1998, p. 53). Entendimento semelhante pode ser encontrado também na dança, como na visão da coreógrafa Martha Graham, que considerava a movimentação do torso uma extrapolação da “motilidade interna” (SUQUET, 2011, p. 519). O susto, o medo, o amor, sentimentos e sensações que passam pelo nosso rosto, necessitam reverberar em todo o nosso corpo, principalmente na coluna, região ligada diretamente à cabeça.

Preocupada com as referências que sempre aparecem sobre a coluna, busquei na literatura anatômica referências para minhas práticas. Busquei também diversas práticas teatrais específicas para a coluna, investigando como organizá-la, como ganhar mobilidade, como enrolar, desenrolar, torcer. Minhas referências teóricas e práticas foram, por anos, minhas únicas referências em relação à coluna. Percebi então que, se as referências médicas trazidas pelas alunas me incomodavam, eu também não consegui ir além de referências técnicas. Onde buscar referências poéticas, criativas?

Achei que seria uma busca fácil, afinal, a coluna “sai” de nossa cabeça, de perto do nosso cérebro, liga nossa cabeça ao nosso tronco, passa perto do coração, estômago, descendo pelas nossas vísceras, até a base do nosso quadril... Não era possível que uma estrutura que passasse perto de órgãos vitais e afetivos não pudesse gerar poesia.

O problema é que eu não sabia para onde ir. Eu não tinha as referências poéticas que eu desejava e não sabia onde procurar. Se eu olhava para a teoria corporal na Arte e não achava o que eu procurava, onde mais eu poderia ir? Sem achar na teoria algo que respondesse aos meus anseios, voltei para a sala de aula, para a prática, para meu meio, mas agora com um apelo específico: quando as alunas traziam suas referências sobre coluna, eu perguntava a elas se conheciam alguma referência poética que eu tanto buscava, mas não sabia onde encontrar.

Sugestão sonora: música Coração Tranquilo, por Pato Fu (FRANCO, 2002).

Foi em 2019, ao final da aula, que uma aluna pediu para falar. Ela, que tem formação em dança, disse lembrar-se de algo que sempre ouviu na dança, que ela não conseguia associar a apenas uma teórica ou prática específica. Ela compartilhou então sua referência comigo e com a turma. Eu, naquele momento de epifania, agradeci e já me apropriei de sua fala para criar outra referência sobre a coluna.

Eu sempre apresentava, em aula, a coluna como o eixo que liga nossa cabeça ao quadril. O que aprendi com a aluna é que eu estava certa, mas sem poesia: a coluna é nosso centro que liga nossa razão com nosso sexo. A coluna liga o sublime, o pensamento, a razão, o céu ao chão, ao sexo, ao terreno, ao instinto. A coluna, nosso eixo, nosso centro, nosso pilar de sustentação racional e sexual, aéreo e terreno.

Nesse momento, tão importante quanto as referências da aluna, foi perceber que havia outras possibilidades para olhar para as minhas referências. Será que alguma vez eu tinha pensado em olhar para as minhas referências sobre coluna com a lupa da poesia? Eu tenho uma coluna, eu tinha, inclusive, muitas referências teóricas semelhantes às da aluna e não deixei de olhar para elas, mas eu não sabia COMO olhar de outro jeito...

Ao buscar novas referências para a coluna, acabei descobrindo que poderia olhar para as velhas referências, juntando ao olhar técnico e anatômico as referências poéticas. Em uma sociedade de postura passiva diante de telas de celulares, televisões e computadores, talvez a dor sempre seja relacionada à coluna, marcada por desvios, deslizamentos de vértebras e desgastes ósseos e cartilaginosos. Mas onde existe a dor, também existe um caminho de prazer e afeto a ser explorado.



## 5.5.4 CAIXA DE ANGÚSTIAS

Quais palavras vêm à sua cabeça ao pensar em:

# COSTELAS

BARBECUE  
 CHURRASCO CAIXA PULMÃO CINTURA  
 RESPIRAR POSTURA TOSSE ESPARTILHO  
 EVA TÓRAX ARMADURA DOR ADÃO  
 OUTBACK FRATURA GORDURA THALYA PROTEÇÃO  
 MAGREZA

Respire fundo! Isso, agora repita e deixe todo seu tronco se movimentar. Para frente, para os lados e para trás. Isso, agora faça isso novamente, mas sem deixar seu peito subir. Isso, agora faça isso mais uma vez, deixando sua barriga movimentar-se livremente. Isso, agora apenas respire, sem se preocupar com o tamanho de seu peito e de sua barriga. Encoste em suas costelas, nos músculos e gorduras que estiverem junto com elas e apenas respire fundo!

Quando pedia que as alunas e artistas falassem suas referências sobre as costelas, eu pensava apenas em respirar! Abrigando os pulmões e sendo suporte do diafragma, em aula eu clamava para que as costelas se mexessem apenas porque respirar é preciso!

Durante minha infância, aconteceu diversas vezes de eu ter dificuldade pra respirar. Essa dificuldade, porém, não acontecia devido a obstrução das vias aéreas, gripe, bronquite ou nada do tipo. Eu simplesmente não conseguia encher os pulmões de ar livremente porque respirar doía. Essa expansão era como um estiramento ou um puxão, como se algo se abrisse, esticasse por dentro. Imediatamente, então, eu era obrigada a suspender a inspiração e puxar o ar o mais devagar possível.

Não consigo identificar, até hoje, algo que fosse recorrente nesses episódios, que pudessem, de algum modo, explicá-los. Vocês façam a relação que quiserem, mas uma professora disse uma vez que angústia, etimologicamente, significa passagem estreita e, curiosamente, nenhuma das pessoas com quem conversei localizou tal sensação em outra região do corpo que não esta aqui [aponta para suas costelas]. (informação pessoal)<sup>105</sup>

Esse é um trecho do texto criado e encenado por Fernanda Belarmino após voltarmos nossas práticas pedagógicas para as costelas. Fernanda, em cena, desdobrou uma questão muito mais delicada que as artistas do **G.E.C.A.** escancaram para mim: quando se trata de costelas, não falamos de uma caixa torácica, falamos de uma caixa de angústias!

A costela geralmente é lembrada pelas alunas como alimento e através da mitologia cristã, da história de Eva, feita por Deus a partir de uma costela de Adão. Já ouvi uma teoria feminista de que Eva teria sido gerada a partir da costela de Adão por ser o osso mais próximo do ventre de Adão, sendo esse episódio o mais próximo que um homem teria chegado de gestar uma pessoa. Mas eu discordo. Na mitologia teatral grega, temos um deus, Dionísio. Segundo a lenda, Dionísio teria sido gestado na coxa de Zeus, seu pai. Nas mitologias patriarcais, uma figura masculina não precisa assemelhar-se à mulher para gestar, parir ou fazer o que quiser.

Por isso, eu não seguia essa interpretação feita por algumas feministas em relação à costela. Porém, eu ficava intrigada: por que a costela representa o nascimento da mulher? Bem, talvez seja porque, como disse no começo deste texto, respirar é preciso: ao nascermos, damos o primeiro suspiro; ao morrermos, o último. Mas o que descobri com as artistas do **G.E.C.A.** é que eu poderia olhar a costela muito além da respiração: entre o primeiro e o último suspiro, as costelas parecem guardar muito bem as angústias de qualquer pessoa, independentemente do gênero.

Vítor Freire (2019)<sup>106</sup> trouxe, no encontro anterior ao que Fernanda apresentou sua cena, uma observação sobre posicionamento da costela para homens e mulheres: costelas giradas para cima muitas vezes reforçavam o estereótipo de força masculina e feminina, sendo que homens giram suas

---

<sup>105</sup> Texto criado por Fernanda Belarmino e encenado por ela no encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2019.

<sup>106</sup> Informação fornecida por Freire durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2019.

costelas para impor sua virilidade enquanto mulheres giram suas costelas para imporem sua sensualidade (informação verbal). A relação das costelas das mulheres e da sensualidade também apareceu na fala de Carolina Géa (2019)<sup>107</sup>, ao dizer que percebia a costela como um “quadril de cima” (informação verbal), e na fala de Alice Santiago (2019)<sup>108</sup>, ao dizer que percebia em suas costelas a mesma “malemolência” que existia em seus quadris (informação verbal). Será que as opressões em torno do quadril das mulheres podem subir para nossas costelas?

Na semana seguinte, enquanto Fernanda nos alertava para nossa caixa de angústia, Vítor Freire e Alice também trouxeram em cena suas angústias de homem e mulher com essa região.

Vítor Freire reforçava o quanto o estereótipo do homem “galo”, com o peito empinado para o céu, era danoso para os homens que não queriam e/ou podiam se encaixar nesse padrão.

Já Alice trouxe em cena uma angústia que vi e ouvi se repetir no corpo de muitas mulheres, inclusive eu mesma: a “cinturinha de linda”! Ao perceber que não tinha referências sobre as costelas, a cena de Alice Santiago (2019)<sup>109</sup> descrevia sua procura por referências no YouTube, o que a levou a um vídeo de uma professora de *ballet*, que elogiava os corpetes, vestimentas que permitiam às mulheres ficarem com a chamada “cinturinha de linda” (informação verbal)!

Interessante notar que no começo do século XX, quando o uso de espartilhos pelas mulheres começou a diminuir, o controle de nossos troncos ganhou outras formas. Por exemplo, o livro *Músculo e Beleza Plástica Feminina*, escrito pelo educador físico francês Georges Hébert em 1919, “diversas vezes reeditado”, no qual estão descritos os diversos tipos de “aumento de ventre”, as “áreas de ‘depósito gorduroso’”, também chamadas de “cintura gorda”, assim como os diferentes estágios de queda dos seios (VIGARELLO, 2011, p. 219). O espartilho sai de cena, para entrar a literatura científica como a nova controladora.

Olhando para o meu passado, a partir das referências da cena de Alice, lembrei que raramente as mulheres sentiam-se incomodadas em mexerem nas

---

<sup>107</sup> Informação fornecida por Géa durante encontro do G.E.C.A., São Paulo, 2019.

<sup>108</sup> Informação fornecida por Santiago durante encontro do G.E.C.A., São Paulo, 2019.

<sup>109</sup> Ibid.

suas costelas por causa de seus peitos, geralmente sustentados por sutiãs ou *tops*. O problema era, na maioria das vezes, a barriga, a gordura na região abdominal, as famosas “dobrinhas”.<sup>110</sup> Lembrei-me então das vezes que ouvi professores de canto dizendo que eu podia respirar com o “baixo” ventre, pois isso não aumentaria minha barriga. Lembrei-me do figurino apertado, que deixava minha “cinturinha de linda”, mas me atrapalhava em cena. E lembrei como não tive problema nenhum quando uma vez, como aluna, um colega tocou minhas costelas passando por cima de meus peitos firmemente protegidos pelo meu *top*, mas como até hoje fico apreensiva quando encostam em minha barriga.

Percebi que junto com a minha ânsia teatral por costelas que se mexessem, conviviam também o receio social da barriga estufada, da cintura grossa, do tronco quadrado. E na briga entre respirar e ter “cinturinha de linda”, geralmente a segunda ganhava. No meu processo de buscar novas referências de corpo, respiro fundo e começo a desfazer a ficção das costelas portadoras das minhas angústias estéticas, para dar espaço às costelas protetoras do meu ar.

---

<sup>110</sup> E aqui gostaria de fazer uma ressalva: como filha de um homem que foi obeso a sua vida inteira e casada com um homem magro (mais magro do que eu), seria leviano de minha parte não ressaltar que as relações de opressão com os corpos, em especial com a região abdominal, não são exclusivas aos corpos das mulheres. Muitas vezes ouvi e vi meu pai e ouço e vejo meu marido sofrerem opressão por conta de seus corpos considerados fora do padrão. Porém, em aula, foram somente as mulheres que abordaram esse tema da gordura abdominal.

## 5.5.5 ALONGUE ANTES DE DIGITAR

Quais palavras vêm à sua cabeça ao pensar em:

# BRAÇOS E MÃOS

UNHA  
GESTO AGARRAR COMUNICAÇÃO CARINHO  
TOCAR DEFESA DEDO LINGUAGEM ANEL  
ABRAÇO SOCOS ATAQUE MASTURBAÇÃO DOR

Os fósseis que estão aqui podem nos dar dicas preciosas de como eram estes habitantes. Este corpo que vocês veem aqui foi preparado para sepultamento. Vocês podem ver que as mãos estão assim esticadas, da mesma forma que se encontra em ilustrações de livros didáticos da época, provavelmente para dar a falsa impressão de que elas tinham um potencial de plenas possibilidades. No entanto, como falar de plenas possibilidades quando a observação destes outros corpos mostra que as mãos pareciam estar sempre nesta posição mais arqueada, com braços posicionados nesta altura? (informação pessoal)<sup>111</sup>

Um meteoro dizimou as pessoas que habitavam a Terra em 2019. Os fósseis encontrados estavam todos na mesma posição: mãos arqueadas, à frente do corpo, com braços dobrados entre o peito e o umbigo, como se estivessem digitando em um teclado imaginário. Na cena criada e apresentada

<sup>111</sup> Texto criado por Vítor Freire e encenado por ele no encontro do G.E.C.A., São Paulo, 2019.

por Vítor Freire no **G.E.C.A.**, ele trouxe uma inquietação que percorreu o grupo: o que estamos fazendo com nossas mãos e braços?

Na nossa postura no mundo, quantas ações são feitas mantendo os braços e as mãos em posições parecidas e com movimentações limitadas?

Portanto, com a evolução tecnológica, o instrumento, o gesto, a energia e por fim a memória exteriorizam-se em relação ao homem. O ser humano não é mais definido e limitado apenas pelas possibilidades do corpo físico: os instrumentos tornam-se um prolongamento deste e ampliam a sua capacidade de domínio e intervenção na natureza. (TABET, 2014, p. 110)

Digitar esta dissertação, lavar a louça, mexer no celular, cozinhar, fazer minha unha, ler um livro, comer são todas ações em que utilizo minhas mãos e braços na mesma altura, com uma certa repetição de movimentos. Paola Tabet, em seu texto *Mãos, Instrumentos, Armas*, dedica-se a escancarar a diferença entre homens e mulheres na utilização de suas mãos e no desenvolvimento de instrumentos por uma sociedade patriarcal. Se por anos os instrumentos agrícolas, industriais e bélicos foram feitos, pensados e predominantemente utilizados por e para homens, a evolução tecnológica parece ter trazido uma semelhança entre corpos de homens e mulheres: indiferente do seu gênero, nossa posição para digitar, mexer em nossos computadores e celulares é muito semelhante! E quando precisamos/queremos nos comunicar além dos teclados de nossos computadores e celulares?

Assim que começamos os encontros do **G.E.C.A.**, em 2018, eu queria dedicar nossas práticas a essa região, mais exatamente depois que o próprio Vítor Freire descreveu seus braços e mãos como pedaços de carne pendurados em seu corpo. Estariam nossas mãos, tão ativas no mundo virtual, ficando sem referências no mundo presencial?

Pois a dificuldade de Vítor Freire com as mãos é recorrente nas salas de aula e de ensaio: ao precisarem criar e apresentar uma cena, é comum as alunas e atrizes clamarem por dicas para saber o que fazer com seus braços e mãos. É como retrata Nina, uma atriz, personagem da peça *A Gaivota* (representada pela primeira vez em 1899, em Moscou), do autor russo Anton Tchekhov:

[...] Eu me tornei mesquinha, fútil, representava de forma leviana... Não sabia o que fazer com as mãos, não sabia como me postar no palco,

não **dominava** a minha voz. Você nem pode imaginar o que é isso, **um ator** perceber que está representando pessimamente. (TCHEKHOV, 2004, p. 95, grifos nossos)

Apesar de querer aprofundar na angústia de Nina, de Vítor Freire, minha e de muitas alunas e atrizes, sempre outra região acabava sendo investigada nos encontros do **G.E.C.A.** Foi apenas em 2019, em maio, após olharmos para a cabeça, que Fernanda Belarmino (2019)<sup>112</sup> terminou o encontro dizendo que achava difícil pensar criativamente nossa cabeça, pois não temos noção de suas possibilidades e limites, ao contrário do que acontecia com nossas mãos (informação verbal). Pronto, essa foi a deixa para finalmente mergulharmos nas nossas mãos e braços e refletirmos se essa fala de Fernanda era realmente coerente com a realidade (ela mesma riu quando lhe falei dessa afirmação e disse que estava totalmente errada) ou se, para além de Vítor Freire, todas nós não sabíamos o que fazer com esses pedaços de carnes pendurados ao lado de nosso corpo...

É preciso questionar o que significou e o que significa até hoje o fato de um sexo ter tido acesso à possibilidade de estender-se além do próprio corpo físico com instrumentos que ampliam enormemente seu **domínio** sobre as coisas e sobre a sociedade e que o outro sexo tenha ficado, ao contrário, limitado ao próprio corpo, às operações a mãos nuas ou, em todo caso, aos instrumentos mais simples de cada sociedade. (TABET, 2014, p. 111, grifo nosso)

Paola Tabet apresenta um interessante estudo no qual escancara as diferenças entre homens e mulheres no acesso a instrumentos que possibilitam o **domínio** sobre as coisas e a sociedade. Eu não questiono essa diferença que Tabet escancara. Mas, ao combater o eixo patriarcal em meu corpo, eu volto meus olhos para o que Paola Tabet escreveu sobre os instrumentos: eles ampliam o **domínio** da pessoa que os usa sobre as coisas e a sociedade (TABET, 2014). Não querendo dominar nada e ninguém, o que fazer com nossas mãos?

Não é de se espantar que, tiradas de sua função patriarcal de dominar, nossas mãos e braços fiquem perdidas, inúteis, como dois pedaços de carnes pendurados. COMO podemos nos mover para outras possibilidades? Qual a movimentação possível para construir afetos, parceria, coletividade?

---

<sup>112</sup> Informação fornecida por Belarmino durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2019.

No encontro do **G.E.C.A.** em que voltamos nossas práticas para mãos e braços, após apresentar sua cena, Vítor Freire (2019)<sup>113</sup> disse que pensou em como modificamos nosso corpo em função de nosso trabalho (informação verbal). Partindo dessa fala, mudei meu olhar para minhas mãos e braços: COMO meu corpo de atriz e de pedagoga modifica meu jeito de trabalhar, pensar, estudar?

Figura 36 – Investigação corporal realizada pelas artistas do **G.E.C.A.**



Fonte: acervo pessoal (2018).

Por mais que eu saiba e concorde com a importância de digitar o texto desta dissertação, outras formas de agir e me comunicar são coerentes com a proposta desta investigação, mas também são essenciais para um corpo que aprendeu a pensar como atriz e professora, movendo-se muito além das mesas e teclados.

A manufatura desta dissertação, física ou virtual, obrigou-me a alongar os braços, arregaçar minhas mangas, mudar de posição e buscar diferentes materiais, referências, formas de me comunicar. Obrigou-me a ir atrás de saberes diferentes dos meus, a testar, acertar, errar, a descobrir novos materiais, novas sensações, novas possibilidades de comunicação. Uma produção de conhecimento que me fez assistir a tutoriais na internet, andar por papelarias observando materiais, ir a lojas de tecidos, pedir agulha e linha para minha mãe

---

<sup>113</sup> Informação fornecida por Freire durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2019.



(e resgatar na memória minha observação dela costurando), sentar, levantar, espalhar folhas, cola, tesoura e caneta pelo chão de minha pequena sala para construir este material. Trabalhar com teoria e prática, com arte e artesanato, com as duas dimensões dos materiais digitais e as três dimensões dos materiais presenciais.

Ao pensarmos em referências para nossos corpos, não podemos esquecer que podemos questionar as velhas referências que nos moldam, mas também descobrir outras referências. Tratando-se de mãos e braços, podemos descobrir novas possibilidades de construir e comunicar nossas descobertas, processos, nossa arte. Mãos e braços que questionam a passividade de minha postura em frente a um computador conseguem comunicar-se de outra forma, exigir uma outra movimentação, uma outra postura de meu corpo.

Mãos e braços que busquem novas referências e/ou novas formas de olhar velhas referências terão que descobrir novos instrumentos e novas formas de utilizar os velhos instrumentos. Não ignoremos, como aponta Paola Tabet, que há uma diferença, sim, entre os instrumentos disponíveis para homens e mulheres (TABET, 2014). Mas deixemos os instrumentos patriarcais com a sociedade patriarcal e utilizemos nossas ferramentas, do nosso jeito, para construir – e comunicar – nosso novo mundo.

## 5.5.6 RAINHA, SOBERANA E TIRANA

Quais palavras vêm à sua cabeça ao pensar em:

# CABEÇA

ORELHA      MENTE      MÁSCARA      CÉREBRO  
 PESCOÇO      SENTIDOS  
 PENSAMENTO      ÓCULOS  
 COMANDO      ENXAQUECA  
 SONHO      CRIATIVIDADE      EXPRESSÃO      BOCA  
 TESTA      SOBRANCELHA      CABELO

A dramaturgia a seguir, intitulada *O Vilarejo Onde Não Habitam os Neurônios*, foi criada por Carolina Géa e interpretada por ela em um encontro do **G.E.C.A.**, após práticas pedagógicas com foco na cabeça (informação pessoal)<sup>114</sup>:

*É fim de tarde. Os sentidos costumam estar aflorados, passeando, à espera do momento exato de aparecer em qualquer lugar do corpo, as imperfeições andam aos tropeços em busca de espelhos, qualidades andam exibindo seus vestidos de mangas bufantes, e os defeitos... bem, os defeitos como sempre sendo ressaltados pelos desagradáveis habitantes de vilarejos vizinhos. Insônia desperta com o pôr do sol e põe-se a trabalhar desde já, percorre toda a vila buscando motivos para uma boa noite de sono perdida.*

INSÔNIA: Bom dia, Dona Enxaqueca! Sabe por onde anda a Depressão?

D. ENXAQUECA: Ah, fale mais baixo, meu anjo! Mais baixo... Mas que merda! Por que aqui é sempre tão iluminado?

[D. Enxaqueca se retira cobrindo os olhos]

<sup>114</sup> GÉA, Carolina. *O Vilarejo Onde Não Habitam os Neurônios*. Dramaturgia apresentada no encontro do **G.E.C.A.**, em 2019.

INSÔNIA: Bom dia, Senhora Fome!

V.D.C: Sou a Vontade De Comer, não me confunda. Fome é minha irmã que mora nos andares de baixo com as Necessidades.

INSÔNIA: Oh, me perdoe, Senhora Vontade De Comer... Escuta, a senhora por um acaso sabe onde se meteu a Depressão?

V.D.C: Não a vejo faz um tempo. Já falou com a Comparação? Aquela ali, fofqueira do jeito que é, difícil não saber de alguma coisa.

INSÔNIA: Muito bem lembrado! Vou falar com ela! Ah! Antes que eu me esqueça, está aqui o convite!

V.D.C: Que é isto? Convite pra quê?

INSÔNIA: Hoje a Carolina não dorme! Farei um chá da noite para celebrar os bons e os maus momentos da vida, dessa vez convidei até a Vergonha, pra ver se muda alguma coisa por aqui, tudo anda tão chato, parece um eterno domingo...

*Sra. Vontade De Comer se afasta aos poucos com um meio sorriso que não engana ninguém, mas todos sabem que ela vai comparecer ao chá. Ela sempre comparece em tudo.*

*Insônia encontra Comparação sentada na ponta do olho esquerdo, balbuciando murmúrios incompreensíveis.*

COMPARAÇÃO: Já está acordada? Ontem você dormiu mais do que hoje. Carolzinha teve pelo menos seis horinhas de sono porque você não apareceu. Claro que seis horas não é nada comparado a...

INSÔNIA: Ei! Pois é, acabei acordando cedo... Hã... Você já deve ter ouvido sobre o chá de hoje à noite, né? Acontece que pra ele rolar mesmo eu preciso de uma ajudinha... o Cansaço nunca avisa quando vai aparecer por aqui, e eu só consigo confirmar mesmo que hoje a Carol não dorme se eu encontrar a danada da Depressão.

COMPARAÇÃO: Vish, ela tá longe! Assim, na verdade, ninguém nunca viu ela mesmo em carne e osso, só apareceram uns sintominhas aqui, uns ali, nada certo. Mas eu tenho certeza que um dia ela muda pra cá, afinal, sabe a Thaís? Ela tem depressão diagnosticada, Carol não tem, mas um dia vai ter! Não tá estudando pro vestibular igual à Fernanda, não tá trabalhando que nem o irmão, não faz...

INSÔNIA: Tá bom, tá bom! Entendi! Não vou poder contar com a ajuda dela. Mas com a sua eu posso?

COMPARAÇÃO: Claro, minha querida! Sempre que você precisar. Eu não sou igual uns e outros aí que abandonam os amigos, não... Tô falando dele mesmo, o Juízo. Depois que juntou os trapos com o Tédio ficou in-tra-tá-vel.

INSÔNIA: É... Então tá bom! Te vejo hoje à noite!

*Insônia se retira dos olhos e retorna ao cérebro, e ali, bem no meio de tudo, encontra...*

INSÔNIA: Esteffany?! Não era pra você estar no coração a uma hora dessas?

*Esteffany dá uma gargalhada gostosa e todos os sentidos habitantes param para admirá-la. A Audição vai ao delírio causando arrepios no braço enquanto lá no terceiro andar, o coração, os moradores são aquecidos pelas batidas mais fortes.*

*Distraída, Insônia se afasta da mulher amada por absolutamente todos os habitantes.*

SONO (bocejo): Bem-vinda ao Parque Subconsciente! (Bocejo) Onde a imaginação é mundo real e...

*Insônia passa correndo antes que o Sono atrapalhe seu chá da noite.*

A dramaturgia da Carolina reflete algo que apareceu em todas as propostas artísticas apresentadas no **G.E.C.A.** naquele dia: a cisão corpo/cabeça, na qual a cabeça era a rainha, a soberana dona do corpo, local onde são geradas nossas emoções, pensamentos, medos e imaginação, tirana que comanda o corpo servil.

A soberania da cabeça não era referência exclusiva das artistas do **G.E.C.A.** Como aponta Ileana Diéguez Caballero, a cabeça “é a parte que vale pelo todo e que em várias culturas atinge uma dimensão simbólica ascensional por sua verticalidade”<sup>115</sup> (DIÉGUEZ, 2011, p. 140, tradução nossa). A valorização da nossa verticalidade individual seria uma consequência das verticalidades sociais e religiosas: sejam os arquétipos da monarquia ou da religião, quanto mais vertical, quanto mais alta, quanto mais perto do céu, melhor, mais desejável, mais nobre. Além disso, Ileana Diéguez Caballero também comenta como para povos que nos precederam, a “cabeça é o centro e princípio da vida, portadora da força física, psíquica e espiritual”<sup>116</sup> (DIÉGUEZ, 2011, p. 140, tradução nossa).

<sup>115</sup> Do original: “es la parte que vale por el todo y que en varias culturas alcanza una dimensión de símbolo ascensional por su verticalidad”.

<sup>116</sup> Do original: “la cabeza es el centro y principio de la vida, contenedora de la fuerza física, psíquica y espiritual”.

A cisão do corpo, como relatei em diversos momentos desta dissertação, já me incomodava há anos. Eu conseguia compreender, a partir das palavras de Ileana Diéguez Caballero, a importância da cabeça em nossa cultura. Mas COMO buscar outras referências para a cabeça? Eu não sabia. Mas se não podíamos olhar de outra forma para a cabeça, que tal olhar de outro jeito para todo o resto que está abaixo dela? Fiz então uma proposta para as artistas do **G.E.C.A.**, proposta que venho levando para minhas aulas: e se levássemos essa mesma importância da cabeça para outras partes do corpo? E se meus pés portassem minhas neuroses, minhas mãos entregassem minhas fragilidades e meu intestino revelasse minhas paixões? E se questionássemos se é só a cabeça, ou melhor, nosso cérebro quem está no comando? Como resposta a essa minha proposta, Alice Santiago criou o seguinte texto:

De onde vem... quando eu vejo a moça que eu gosto e... tcharaaam 'borboletas no estômago' ou... dor de barriga? Ou quando há frustração... e as borboletas no estômago se transformam em agulhas grossas perfurando o meu peito? Quem controla as metáforas muito ruins que vêm à minha cabeça?! Quem comanda quando parece que seu cérebro e o seu corpo não se conversam? (informação pessoal)<sup>117</sup>

O que proponho com a criação de novas referências para nossas cabeças não é negar os saberes científicos sobre essa região, mas assumir que muitas vezes não sabemos como funciona nosso complexo sistema nervoso. Ao invés de tentar descobrir algo/alguém responsável por comandar cabeça e corpo, unimos as duas partes, criando uma cabeça tão servil quanto o resto de nosso corpo e um corpo tão soberano quanto a nossa cabeça.

Não digo para ignorarmos as complexidades psicológicas e psiquiátricas de nossos corpos. Aliás, como a própria Alice Santiago (2019)<sup>118</sup> bem lembrou durante as nossas conversas no **G.E.C.A.**, a saúde “da cabeça” já é muito estigmatizada e ignorada socialmente (informação verbal).

Ao conhecermos novas referências para nossa cabeça, podemos, inclusive, criar outra importância e afeto para nosso cérebro. Transformá-lo em um órgão além da nossa máquina pensante, da nossa comprovação de

---

<sup>117</sup> Texto criado por Alice Santiago e apresentado por ela no encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2019.

<sup>118</sup> Informação fornecida por Santiago durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2019.

capacidade e inteligência. Um órgão que é nosso intérprete do mundo, sim, mas nunca sozinho.

Ao conhecermos outras referências para nossas cabeças, talvez percebamos que no lugar da rainha tirana temos apenas uma parte de nós, uma região lotada de todas as nossas forças e fraquezas e que só quer fazer parte de todo o conjunto, só quer ter a mesma atenção – e o mesmo sossego – que todas as partes que estão ali, logo abaixo do fino pescoço que a liga ao resto do corpo.



# PROPRIO- CEPÇÃO

Qual

*a sua*

*postura?*



## 6.1 POSIÇÃO DE ATAQUE

Cada vez mais, a postura corporal passiva, reservada e pouco expressiva que adotamos é reforçada pela possibilidade que temos de presenciar fatos, através de equipamentos como a televisão e o computador, sem que tenhamos a vivência corporal do espaço onde a ação acontece. (PIRES, 2005, p. 88)

Em qual posição você está agora? E você quis ficar nesta posição? Você percebeu que estava nesta posição antes que eu perguntasse? Você acha que esta é a melhor posição para ler este texto? E você pelo menos tentou lê-lo em outra posição antes de afirmar que esta era a melhor?

Por mais que possam existir diferentes entendimentos do que é corpo, uma coisa não é negada por nenhuma interpretação: o corpo é matéria. Mesmo que a pessoa entenda que o corpo é composto também de coisas que escapam à compreensão visual, não podemos negar a materialidade desse corpo, músculos, gordura, ossos, pele, pelos, mãos, pés, cabeça. E essa materialidade irá assumir uma posição no mundo: mesmo que seja passiva, mesmo que não se perceba, mesmo que não se queira, ocupamos um espaço e desenvolvemos nossas posturas corporais no mundo.

Na citação que abre este texto, a professora Dra. Beatriz Ferreira Pires atentou para a passividade de nosso corpo reforçada pela tecnologia. Corpos que presenciam algo sem a necessidade da presença física no local do acontecimento: corpos sentados na cadeira de suas casas que visitam virtualmente museus, corpos deitados em suas camas que protestam virtualmente apoiando alguma causa através de um clique. Nossa movimentação virtual não está apenas maior do que a nossa movimentação física, como a fronteira entre a vivência corporal física ou virtual está bem borrada!<sup>119</sup>

Em um encontro do **G.E.C.A.**, Deborah não pôde comparecer fisicamente, pois estava doente. Porém, ela esteve lá, nos via e ouvia através de seu computador. Ainda que nós não pudéssemos vê-la e ouvi-la, pois estava sem câmera e microfone, ela estava lá, e interagia conosco através das palavras que

---

<sup>119</sup> A finalização desta dissertação deu-se em meio à pandemia provocada pela COVID-19. Quando escrevi este capítulo, a quarentena ainda não era realizada em nenhum país do mundo. Após as mudanças ocorridas por conta da quarentena, com a recomendação de que qualquer encontro presencial seja evitado, as fronteiras entre vivência corporal física e virtual estão mais borradas ainda!

digitava em sua casa e apareciam na tela do notebook para todas as pessoas que estavam fisicamente no **G.E.C.A.** A tecnologia propiciou que Deborah fizesse parte daquela experiência, mas alterando a experiência para nós e para ela. Ela não estava sob a mesma luz, temperatura e cheiros que nós. Ela não estava sentada em roda, no chão, com pessoas ao seu redor. Ainda que virtualmente ela fizesse parte do **G.E.C.A.**, afetasse e fosse afetada por essa presença virtual, fisicamente ela estava em um outro ambiente, com outras interferências e outras possibilidades, que certamente afetavam seu corpo de outra forma. E nós também fomos afetadas pelo corpo virtual dela!<sup>120</sup>

Em um mundo onde nossa presença no mundo virtual é cada vez mais concomitante com a nossa presença no que vou chamar de mundo “presencial”<sup>121</sup>, por quanto tempo você presta atenção mais nas suas ações e reações no mundo virtual do que no “presencial”? Por quanto tempo você realmente está mais atenta à sua posição e exposição no mundo “presencial” do que no mundo virtual? *Quantas vezes você parou a leitura desta dissertação apenas para olhar “nada” no celular?*

Minha intenção, usando as palavras de Denise Bernuzzi de Sant’Anna, não é “negar os avanços da tecnociência, nem de condená-la em bloco. Mas de reconhecer que o corpo não cessa de ser redescoberto, ao mesmo tempo em que nunca é totalmente revelado” (SANT’ANNA, 2011, p. 78). A passividade corporal, apontada anteriormente pela professora Dra. Beatriz Ferreira Pires, já fazia parte de nosso cotidiano. Ao mesmo tempo que o mundo virtual pode ressaltar uma passividade, ele também traz um outro entendimento de vivência corporal, com possibilidades de experiência que se modificam junto com os avanços tecnológicos. Estamos descobrindo outras possibilidades de sermos ativas dentro de uma passividade reforçada pela tecnologia. E essa não é a primeira vez que temos que descobrir possibilidades de nos movermos:

---

<sup>120</sup> Reforço, novamente, que este capítulo foi escrito antes da pandemia provocada pela COVID-19 e as consequências dessa pandemia. Dessa forma, os encontros pedagógicos online eram raros nas práticas pedagógicas-artísticas-corporais.

<sup>121</sup> Chamarei de mundo “presencial” o lugar onde estamos presentes fisicamente, o mundo que está ao redor de nós e da tela com a qual estamos interagindo.

Figura 37 – Recebemos ordens para não nos movermos



Fonte: Kruger (1982).

A pouca mobilidade física não é novidade no ambiente social das mulheres. O uso de peças apertadas como os espartilhos, de sapatos com saltos que mudam nosso equilíbrio, a exigência de um corpo sempre cheiroso, são apenas alguns exemplos das muitas possibilidades de imobilização do corpo feminino. Ou ainda, como evidenciou Susan R. Bordo, são materiais e construções sociais que tornam “um corpo feminino incapaz de executar atividades fora de sua esfera designada” (BORDO, 1997, p. 31).

Nas esferas que fomos sendo designadas, quais são os movimentos permitidos e proibidos? Não podemos esquecer que diferentes ambientes e materiais produzem diferentes opressões: como professora “de corpo”, realizo minhas aulas descalça e, frequentemente, termino as aulas suada e descabelada. Porém, minha movimentação teórica e meu posicionamento político e social são frequentemente proibidas, questionadas, invisibilizadas. A minha passividade corporal não era motora, e o excesso de movimentação em minhas aulas realmente confundiram-me por muito tempo.

Ao falar do corpo na dança, a pesquisadora Sherry B. Shapiro exemplifica como o corpo é discutido nas tradições artísticas ocidentais, quando, ao invés

de pensarmos nos significados e valores culturais, pensamos no “seu tamanho, sua forma, sua técnica, sua flexibilidade e sua vida” (SHAPIRO, 1998, p. 41).  
Corpos que se mexem, mas que não questionam suas posturas passivas!

No teatro, nunca parei de movimentar meu corpo ou de movimentar o corpo das alunas que passavam pela minha sala de aula. Mas que movimentação era essa? A movimentação que faz suar, que alonga, que machuca e encanta, sem questionar a passividade patriarcal imposta a nossos corpos, nossa arte e nossa sociedade? Agir assim não seria também uma forma de propagar uma postura passiva? Entre nessa sala e faremos a revolução com corpos letárgicos! Ou ainda, entre nessa sala, sue, canse, **supere-se**, acredite que você pode se transformar nessas poucas horas do seu dia, e depois, plena e satisfeita com seu **domínio corporal**, assuma novamente sua postura passiva no mundo!

O corpo pode ser matéria, mas movimentarmos apenas nossos ossos, músculos e gorduras, descontextualizadas de nossa sociedade e de um olhar crítico, pode ser um ótimo caminho para mantermos a forma – e a passividade e a opressão sobre nossos corpos.

Entendendo o corpo como *physis*, não posso esquecer que corpo e ambiente estão em relação constante. Então, ao mesmo tempo que o ambiente pode nos oprimir, nós também não podemos infringir as regras desse ambiente? Sem medo de soar repetitiva, volto mais uma vez às palavras de Silvia Rivera Cusicanqui: para pensar novas possibilidades, devemos pensar a partir do COMO (LOHMAN, 2015). COMO podemos nos mover? COMO realizar esse movimento de forma individual e coletiva, virtual e “presencial”, para que ocorra uma mudança radical?

Não há revolução sem luta, não há luta sem corpo. Retornando à imagem de Barbara Kruger no capítulo guiado pelo paladar, se nosso corpo é um campo de batalha, COMO nos movemos em nossas batalhas? Novamente, encontrei-me em uma encruzilhada: eu sempre soube fazer as alunas suarem, alongarem, perceberem sua forma, sua flexibilidade, mas COMO movimentar corpos com posturas passivas para uma transformação?

Eu não precisei abandonar as práticas que mexem a matéria dos corpos, mas precisei entender que, mesmo tratando-se de matéria, de algo que podemos

tocar, ver, apalpar, o corpo nunca deixa de ser algo intangível. O corpo nunca deixa de ser ficção!

O corpo virtual é livremente manipulado, através de cortes de imagens, filtros, mudança de cores, montagens. Usando uma ferramenta que irá diminuir minha cintura, automaticamente construo uma almejada cintura fina. Usando um filtro que deixa minha pele do rosto lisa, instantaneamente somem as marcas das espinhas tardias em meu rosto adulto. Nosso corpo virtual é uma ficção!

Tratando-se do corpo no mundo “presencial”, Sherry B. Shapiro destacou que é necessária uma atenção renovada em tempos de “problematização pós-moderna da autoridade, do poder e da identidade, e de um exame das questões de gênero, classe, raça, preferência sexual e diferença cultural”, quando a realidade e a verdade são questionadas (SHAPIRO, 1998, p. 36). Podemos mudar as questões físicas de nosso corpo no mundo “presencial”, mas começamos a compreender a mudança mais importante em relação ao nosso corpo: a forma como olhamos para ele. Nosso corpo “presencial” também é uma ficção.

O corpo, como afirma Le Breton, é “uma construção simbólica, não uma realidade em si”, o corpo é uma ficção construída social e culturalmente (LE BRETON, 2011, p. 18). Uma ficção geralmente de eixo patriarcal, construída com base na mitologia religiosa, em descobertas científicas, em valores impostos por uma sociedade branca, europeizada e heteronormativa. Uma ficção que há anos vem violando, dominando, normatizando, impondo corpos ideais.

E se criássemos outra ficção? E se olhássemos as construções e mitologias que desenham nossa postura no mundo, não para apreciá-las passivamente, mas para mudar esses traços? E se cada pessoa assumisse a posição de artista de si mesma e criasse a ficção de seu corpo?

Foi com essa postura que comecei a mover meu corpo, a propor a movimentação do corpo das artistas do **G.E.C.A.** e das alunas: se corpo é ficção, sejamos as autoras de nossos corpos. Não sei você, mas eu, como autora, sempre escrevo para que o final seja feliz...

## 6.2 ORIENTANDO-SE

Uma das coisas que mais me encantam ao criar ou assistir a um espetáculo teatral é a ficção! Ou melhor, como a ficção é capaz de criar alianças e estabelecer relações. No teatro, artistas dedicam horas para criarem uma ficção. As pessoas da plateia dedicam minutos de suas vidas para ouvirem, verem, sentirem aquela ficção. Nessa ligação entre pessoas e uma ficção, uma apresentação de teatro torna-se um ritual!

A professora Dra. Beatriz Ferreira Pires (2018)<sup>122</sup> apontou em aula a semelhança entre o ritual e a ficção científica: ambas criam elo entre realidade cotidiana e territórios míticos, trazendo à tona elementos necessários para o equilíbrio da sociedade (informação verbal).

No caso da ficção científica, como destacou o escritor brasileiro Nelson de Oliveira no Café Filosófico intitulado *Da Ficção Futurista ao Realismo Científico*, a ficção não só traz elementos que equilibram a sociedade, como ela pode criar e ajudar a propagar ideias que se tornem, um dia, realidade (OLIVEIRA, 2016). Inclusive, uma realidade perigosa...

Desde o final do século XIX, quando se abriu “um universo psicológico” no estudo do corpo, já houve uma diferenciação entre o “corpo real e um corpo imaginado, o segundo sendo mais importante que o primeiro, já que não mais depositário de forças, mas de sentido” (VIGARELLO, 2016, p. 270). Entre matéria e ficção, a segunda provavelmente terá mais força em nossas vidas, passando a reger nossa matéria.

Por muitos anos, as mulheres foram consideradas homens “invertidos”, ou seja, o corpo da mulher seria como o corpo do homem, mas com os órgãos sexuais e reprodutores invertidos (LAQUEUR, 2001). Como narra o historiador norte-americano Thomas Walter Laqueur no livro *Inventando o Sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*, Galeano, no século II d.C., embasado em estudos realizados pelo anatomista Herófilo, em III a.C., afirmava que a mulher era como um homem invertido, considerando “a vagina um pênis interno, os lábios como o prepúcio, o útero como o escroto e os ovários como os testículos” (LAQUEUR,

---

<sup>122</sup> Informação fornecida por Pires durante aula da disciplina Corpo: de Objeto Passível de Diferentes Representações a Suporte de Diferentes Linguagens, realizada na EACH-USP, em 2018.

2001, p. 16). As diferenças percebidas entre os corpos eram justificadas por uma diferença de temperatura corporal, quando as mulheres, mais frias que os homens, teriam seus órgãos sexuais e reprodutores internalizados.

Após Galeano, segundo o pesquisador francês Rafael Mandressi, os estudos anatômicos tornaram-se pouco frequentes no ocidente até o final do século XV (MANDRESSI, 2012), o que poderia ser uma justificativa para que a ficção de mulher como homem invertido tenha resistido por muito tempo. Ao tornarem-se presentes, e até famosas, as dissecações realizadas nos séculos XV e XVI contribuíram para que novas descobertas fossem feitas em relação ao corpo – dos homens. O que é questionado pelas feministas é porque, ao perceberem as grandes diferenças entre os corpos de homens e mulheres, os anatomistas continuaram corroborando com a ficção de que o corpo feminino era o masculino do avesso. Os anatomistas do século XVI pareciam extremamente dedicados a estudar e corrigir os apontamentos de Galeano – mas não os apontamentos feitos sobre o corpo da mulher. É apenas ao final do século XVIII, após 21 séculos dos registros de Herófilo, que os anatomistas afirmaram que as diferenças entre os corpos de homens e mulheres existiam e faziam que um corpo fosse de fato diferente do outro, e não apenas uma inversão (LAQUEUR, 2011)!

A desvalorização da mulher esteve presente em diferentes épocas, independentemente da área do conhecimento. Segundo a pesquisadora Silvia Federeci, na literatura da Idade Média, as mulheres foram “tratadas com a mesma hostilidade e com o mesmo senso de distanciamento que se concedia aos ‘índios selvagens’ na literatura produzida depois da Conquista” (FEDERECI, 2017, p. 203). A produção artística de conhecimento era então uma ficção, escrita de forma que reforçasse a submissão e domínio do corpo da mulher.

A pesquisadora feminista Tania Navarro Swain explica a importância dos estudos feministas ao questionarem os documentos, os registros, as interpretações tidas como verdades absolutas por anos. Ao contarmos um fato, “os registros serão escolhidos para compor um *corpus* discursivo que, no terceiro momento, abre espaço para a interpretação, segundo as condições de possibilidade da época em que é elaborada” (NAVARRO-SWAIN, 2013, p. 55). Escolhemos o que e como vamos contar, embasadas por nossas “representações sociais” e “valores” (NAVARRO-SWAIN, 2013, p. 55), criando

Sugestão sonora: música Mulheres, por Martinho da Vila (GERAES, 1995).

sempre narrativas ficcionais que podem sobrepor, alterar e esconder corpos, sendo uma poderosa forma de controle social:

A história do corpo feminino trouxe à luz as inúmeras construções estigmatizadoras e misóginas do poder médico, para o qual a constituição física da mulher por si só inviabilizaria sua entrada no mundo dos negócios e da política. O questionamento das mitologias científicas sobre sua suposta natureza, sobre a questão da maternidade, do corpo e da sexualidade foi fundamental em termos da legitimação das transformações libertadoras em curso. (RAGO, 1998, p. 13)

Sugestão sonora: música Mulheres (Versão), por Doralyce e Silvia Duffrayer (DORALYCE; DUFFRAYER, 2018).

Daí a importância de sermos éticas e responsáveis com a produção de conhecimento em nossas investigações científicas e artísticas, questionando a ideia de neutralidade das pessoas responsáveis pela produção e propagação de conhecimentos, e contextualizando o momento histórico/geográfico/político em que vivemos e realizamos nossas investigações!

Ao propor que criemos ficções para nossos corpos, a preocupação é que pensemos a ficção que não mais controle, oprima, limite e exclua, mas sim a ficção que propicie a liberdade da descoberta e investigação! A ficção COMO forma de investigarmos outras possibilidades de pensar, agir, existir, e não como forma de criarmos mentiras ou alucinações coletivas! A ficção que traz os elementos de equilíbrio para a sociedade!

E sendo eu uma artista teatral, minha forma de propor a mudança não poderia ser outra: artística!

Eu trabalhei no movimento feminista por alguns anos, mas minha luta sempre foi por meio da arte e no mundo da arte. E não estava sozinha. Artistas como Maris Bustamante, Magali Lara, Pola Weiss e Ana Victoria Jiménez também questionavam a desigualdade das mulheres na arte fazendo trabalhos sobre experiências pessoais e organizando exposições que refletiam a importância de questionar um sistema de arte patentemente patriarcal. É por isso que, para mim, produzir obras de arte tem sido tão importante quanto escrever, ensinar, disseminar, registrar e construir arquivos. (PEÑA, MAYER; ROSA; 2018, p. 37)

Ao falar de sua experiência como artista plástica, a mexicana Mónica Mayer expôs como ela poderia lutar contra o patriarcado: fazendo arte. Eu não poderia negar que sou uma artista e que, como Mônica Mayer, a minha luta sempre foi por meio da arte. Porém, ao contrário de Mônica Mayer, não entendo



a produção artística separada da escrita, das aulas, dos arquivos, do corpo, de quem somos.

A minha forma de lutar contra a opressão patriarcal em nossos corpos é também uma ação artística. Uma ação individual e coletiva, na qual cada pessoa, ao confeccionar sua ficção corporal, poderá produzir através da sua arte outras possibilidades de viver, de agir, de pensar e interpretar o mundo. E essa produção artística será também uma documentação sobre quem somos e o tempo em que vivemos, afinal a “realidade do corpo hoje indica o surgimento de sintomas e patologias sociais que, de diferentes maneiras, contaminam as práticas do pensamento e da arte”<sup>123</sup> (DIÉGUEZ, 2016, p. 111, tradução nossa).

Ao falar sobre a produção artística por corpos marcados pela violência e morte, a artista mexicana Ileana Diéguez Caballero destaca que o corpo que produz arte não está apartado de seu contexto social, econômico e político (DIÉGUEZ, 2016). Através da arte, podemos produzir documentos de nossas épocas, abordando qualquer assunto, inclusive as patologias, de forma alegórica e poética. É a ficção que documenta, que amplia nossas possibilidades de comunicar e interpretar o mundo e que pode mudar os contornos que nos definiram por tanto tempo!

A possibilidade de mudança pela criação de nossa ficção corporal se dá por conta de seu processo anárquico, pois, como explica o pesquisador Evaristo Eduardo de Miranda, anarquia significa sem arquétipo (MIRANDA, 2007). Em uma proposta que busca destruir as opressões em nosso corpo considerando o patriarcado o eixo das opressões, a ficção só faz sentido se não utilizar mais esse eixo para sustentar suas ações, pensamentos e imaginação.

Só que esse processo anárquico pode não ser tão simples assim. Segundo Miranda, o corpo humano, dentro dos escritos históricos da tradição judaico-cristã, “é sempre apresentado como um edifício construído sobre a rocha dos arquétipos da identidade divina em cada um. O conceito de arquétipo traduz a ideia do padrão, do modelo primordial dos seres criados” (MIRANDA, 2007, p. 17). Implodindo os padrões patriarcais, iremos implodir algumas rochas nas quais nossos corpos estão alicerçados. E esse é um processo que pode nos gerar dúvidas, medos e desestabilizar!

---

<sup>123</sup> Do original: “*La realidad del cuerpo hoy indica la emergencia de síntomas y patologías sociales que de distintas maneras contaminan las prácticas del pensamiento y del arte*”.

Na trajetória de criar outra ficção para meu corpo, implodindo as rochas nas quais eu havia me alicerçado, tive momentos de dúvida: momentos em que eu simplesmente não tinha referências; momentos nos quais me deparava com escolhas que eu havia feito para mim, para meu corpo, para minha arte, para as aulas que eu dava, e que não tinham mais espaço no novo corpo que eu estava criando!

Como afirma Yves Michaud, quando perdemos os contornos que definiram por tantos anos nossos corpos, “não sabemos muito bem quais são os seus limites, o que é possível ou lícito, o que pode ser mudado no corpo sem que mudemos de identidade ou não” (MICHAUD, 2011, p. 552).

Ao desestabilizar nossas rochas, podemos ficar sem referências de limites, mas a nossa criação ficcional não deverá causar o apagamento de identidade, mas sim ajudar a reforçar a identidade que percebemos compatível conosco. Criamos uma ficção não por ser impossível vivê-la, mas sim como afirmação de que existem outras possibilidades de sermos, vivermos e nos entendermos.

Afinal, trazendo uma provocação feminista, você já teve, alguma vez, algum contorno que realmente a identificasse? Como atestam Julieta Paredes e Adriana Guzmán, “nossos corpos sexuados de mulheres são tão marcados, tão assimilados, tão rasgados no gênero feminino, que anos de lutas, teorias e práticas sociais nos dão pistas, mas não certezas”<sup>124</sup> de quem somos (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 70, tradução nossa). Parece que o que sabemos de nosso contorno é que ele não é o contorno dos homens!

Por isso, sugiro a criação de nossa ficção corporal como uma ação concreta de mudança. María Galindo, ao falar de mulheres que sofreram algum tipo de violência, diz que é essencial que “a mulher violentada pare de falar de seu violador e comece a falar de si mesma”<sup>125</sup> (GALINDO, 2013, p. 74, tradução nossa).

Ao investigar corpo, arte e pedagogia, a análise do meu passado foi fundamental! Mas a minha ação é no presente. Paremos de falar apenas dos

<sup>124</sup> Do original: “*nuestros cuerpos sexuados de mujeres están, tan marcados, tan asimilados, tan revolcados en el género femenino, que años de luchas, teorías y prácticas sociales, nos das pistas pero no certezas*”.

<sup>125</sup> Do original: “*La mujer violada tiene que poder dejar de hablar de su violador y poder empezar a hablar de sí misma*”.

Sugestão sonora: música Triste, Louca ou Má, por Francisco, el Hombre (STRAS-SACAPA, 2016).

que nos machucaram e falemos de nós! Temos que nos investigar, nos descobrir e nos documentar! Continuemos descobrindo COMO nos movemos nas mudanças.

### 6.3 VASCULHANDO PISTAS

A proposta que levo para a sala de aula, que levei para o **G.E.C.A.**, em especial nos encontros de 2019, é que artistas lutem na/com sua arte. Mas proponho que partamos primeiro para a construção de uma nova ficção corporal, para que desse corpo façamos nossa arte. Ao buscarmos outras formas de pensar e agir, provavelmente produziremos outra arte. Mas, em uma cultura erguida ao redor do eixo patriarcal, há espaço para outra arte? Se estamos lutando para que nossos corpos tenham espaço e sejam respeitados, por que o caminho a ser percorrido por nossa pedagogia e nossa arte seria outro?

Durante uma orientação no início de 2019, a professora Dra. Marília Velardi perguntou-me: o que te impede de fazer sua arte? Eu já tinha feito essa pergunta às artistas do **G.E.C.A.** e a resposta foi unânime: tempo e dinheiro.

Utilizei essa mesma resposta com a minha orientadora. Mas, ao perceber que ela se recostou em sua cadeira, sorrindo, eu sabia que longas horas de reflexão marcariam meus próximos dias. Ela sempre assume essa posição quando me percebe em uma encruzilhada. Apesar da ansiedade que consome meu corpo, sempre gosto desses momentos, pois sei que uma hora meu corpo vai responder à pergunta e nossa trajetória vai continuar sendo traçada.

No capítulo guiado pelo tato, refletindo sobre como o corpo era entendido na pedagogia teatral, eu perguntei: não percebemos ou acabamos ignorando que nosso corpo parece nunca ser o certo para a cena? Olho novamente para essa pergunta, não para trazer uma resposta, mas sim outra pergunta: qual cena eu queria fazer?

Nos primeiros encontros do **G.E.C.A.**, perguntei não apenas o que nos impedia de fazer nossa arte, mas também o que aquelas artistas queriam com sua arte. Lembro-me de uma resposta em especial, a resposta da Jéssica Costa (2018)<sup>126</sup>, que desejava que sua arte fosse feita com humor (informação verbal).

No semestre seguinte, em um encontro do **G.E.C.A.** de 2019, Jéssica criou e apresentou uma cena na qual ela usou esses desenhos:

---

<sup>126</sup> Informação fornecida por Costa durante encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2018.

Figura 38 – Desenhos de Jéssica para sua cena



Fonte: acervo pessoal (2019).

Jéssica sempre usava desenhos semelhantes a esses nas cenas que apresentava no **G.E.C.A.** Sempre ríamos dos desenhos e da forma como a própria Jéssica os apresentava, como se fossem grandes obras **dos** pintores europeus renascentistas. Aparentemente, não éramos as únicas pessoas a rir de maneira incrédula de suas obras. Jéssica comentou que, antes do encontro de 2019, ao ver seu desenho, sua mãe duvidou que a filha usaria aquilo para apresentar sua arte. Porém, para nossa sorte, Jéssica não ignorava que seus desenhos não eram considerados obras-primas das artes plásticas, mas ignorou a nós, nossas risadas, sua mãe e continuou a se comunicar pelos seus desenhos.

Jéssica, então, em 2019, fez esses desenhos durante uma apresentação sua. Através da metáfora de uma viagem para o interior de Goiás e dos seus desenhos ilustrando essa viagem, Jéssica expôs todos os preconceitos que ela, como artista, já havia sofrido. Todos os clichês, as ficções, as feridas e cicatrizes que os processos pedagógicos artísticos tinham deixado em seu corpo (e que as outras artistas reconheciam em seus corpos) foram trazidos através da criação artística de Jéssica.

E para abordar os clichês e as feridas, Jéssica usou desenhos que, por não seguirem técnicas artísticas referenciadas por grandes nomes do desenho, foram diversas vezes alvo de nossa risada. Estávamos prontas para reivindicar corpos livres das opressões e normas patriarcais, mas ríamos das criações artísticas que aqueles corpos apresentavam?

Se Jéssica não tivesse insistido e nos ignorado, não teria sido dinheiro ou tempo que a teriam impedido de fazer a arte que ela queria. Ela não teria deixado de desenhar por não **dominar** determinada técnica artística. Ela teria deixado de fazer sua arte por nossa causa.

Parto dessa experiência artística para refletir também sobre uma experiência pedagógica, retomando uma pergunta que fiz no capítulo guiado pela visão: quantas roupas as mulheres precisam vestir para serem levadas a sério no teatro?

O que/quem nos permite fazer alguma coisa? Quais critérios de beleza, inteligência, nobreza, tempo e conhecimento estão regendo nossos corpos, nossas aulas, nossas artes e nossas vidas? O que alguém já te disse que você não fazia bem ou não deveria fazer, e você simplesmente parou de fazer?

Afinal, podemos culpar o tempo, o dinheiro e as roupas. Mas não podemos achar que a resposta é simples, que ela está nos objetos ou coisas inanimadas. Nem todo o dinheiro, nem todo o tempo, nem toda a roupa do mundo suprirão as permissões veladas, aquelas que esperamos e, em alguns contextos, precisamos receber. Permissão de nossos pares, professoras, colegas, chefes, editais. Permissão de nossa família, nossas amigas, nosso público. Permissão das leis terrenas e divinas.

Percebi, então, a importância de nomear as ações, atitudes, situações e pessoas patriarcais, desconstruindo essa ficção do patriarcado como uma grande Baba Yaga<sup>127</sup> e aceitando que ele está, muito mais do que conseguimos enxergar, apontar e denunciar, no meio de nós! Pois somos nós que compomos uma sociedade. E somente corpos que se questionam, se imaginam e se respeitam podem gerar uma mudança. Uma mudança que talvez cause, mais nas outras pessoas do que em quem luta pela mudança, medo, dúvidas, angústias. Uma mudança que talvez tentem desacreditar, desestabilizar, tornar invisível. Mas que pode ocorrer – e está ocorrendo.

---

<sup>127</sup> Baba Yaga, figura do folclore russo, possui algumas formas. Eu a conheci através de representações de uma bruxa, uma mulher muito velha, poderosa, má e invencível!

Por isso, a proposta é de criarmos a ficção corporal para então criar nossa arte. Foi através dessa proposta que Alice Santiago (2019)<sup>128</sup>, em um encontro no **G.E.C.A.**, redesenhou seu corpo com uma dramaturgia, escrevendo:

Uma vez eu sofri meses por amor, pelo término, e no meu dedo, uma pinta brotou.  
Dizem que algumas pintas podem ser resultado de estresse...  
Eu a chamei: dor.  
E a ressignifiquei: memória. (informação verbal)

A arte que produziremos a partir de nossa ficção não deverá buscar agradar aos padrões e normas patriarcais. O que interessa é a criação artística que movimente aquele corpo, que permita uma investigação pessoal, ao mesmo tempo que gere a comunicação e o compartilhamento da investigação individual com o grupo. Uma investigação pessoal e coletiva. Através da arte, quem cria e quem é público daquela obra pode descobrir outros corpos, outras possibilidades de existência, outras possibilidades de pensar e agir em seu meio.

Se comecei esta investigação profundamente magoada com as cicatrizes que as práticas teatrais patriarcais haviam deixado no meu corpo, entender outras possibilidades de arte além dos padrões patriarcais foi fundamental para redescobrir o sentido do teatro em mim. Teatro tem sua origem grega na palavra *theatron*, que significa “o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar” (PAVIS, 2008, p. 372). Porém, o professor Dr. Clóvis Garcia, crítico e teórico teatral com qual o tive o privilégio e a sorte de ter aula, dizia que preferia pensar no teatro através de uma mitologia. Na mitologia do professor Dr. Clóvis, teatro significa remédio dos deuses. O teatro não é para causar dor, mas sim para nos curar. Minhas criações artísticas não deveriam causar dor, deveriam curar.

E não há, nesta proposta, apenas uma resposta, um método, um jeito de pensar e fazer! Assim como os corpos não são estanques, a sociedade, a pedagogia e a arte devem ser maleáveis, acompanhando as diferentes trajetórias que diferentes corpos podem trilhar. Ao buscar possibilidades não patriarcais de viver, estamos indo de uma encruzilhada para outra, podendo percorrer vários caminhos.

---

<sup>128</sup> Cena criada por Alice Santiago e apresentada por ela em encontro do **G.E.C.A.**, São Paulo, 2019.

Meu desejo é que esta produção de conhecimento organizada neste processo de mestrado, gerada por artistas brasileiras nas salas de aula e de ensaio da cidade de São Paulo, seja valorizada, reconhecida, possa ser referência e remédio para quem tiver contato conosco.

Vou terminando nossa jornada com a certeza de que meu corpo nunca será ideal para uma arte, uma pedagogia e uma sociedade embasadas em ideias patriarcais. Mas para a minha arte, meus processos pedagógicos e minha vida, eu juro, meu corpo é o melhor que eu poderia ter!

Ainda que este processo de mestrado seja encerrado, enquanto houver patriarcado, ações que questionem e combatam o patriarcado não podem parar. Exatamente por isso, faço o meu convite: da maneira artística que você desejar, pintando, desenhando, escrevendo, encenando, fotografando, filmando, esculpindo... como você quiser se expressar, se expresse.

Só assumo a sua posição de criadora de ficção e faça a sua arte: seu corpo do jeito que você quiser!



6.4



*Anna está em um corredor escuro, cheio de portas. Ao final do corredor, ao longe, há uma pequena luz, indicando que ali talvez seja uma saída. Anna está vestida com roupa de ginástica, cabelo preso, usando seus tênis de corrida. Começa a correr em direção à suposta saída. Ela corre muito rápido, agradecendo a sua rotina espartana de exercícios. Começa a suar, seu cabelo começa a ficar despenteado, começa a sentir o cheiro do seu suor. Ela continua correndo, até que uma das portas abre. Dela, sai o Juiz 1. O corredor é estreito, Anna não consegue desviar e é obrigada a parar sua corrida. Anna e Juiz 1 ficam frente a frente, e se encaram.*

**Juiz 1:** Olha só quem está por aqui!

**Anna:** Digo o mesmo. Achei que eu já tivesse conseguido deixar isso pra trás.

**Juiz 1:** Você é a (*ele não lembra o nome*)... a artista que não precisava da nossa aprovação.

**Anna:** Eu não disse isso. Disse que eu era a artista que eu queria ser.

**Juiz 1:** E ao sair andando, demonstrou que não precisava da nossa aprovação.

**Anna:** E ao sair andando, desisti da sua aprovação. O que não quer dizer que, no mundo real, eu ainda não vá precisar de aprovação.

**Juiz 1:** Olha só, então é isso que você veio pedir aqui? Aprovação?

**Anna:** Não. Eu estava indo pra lá (*aponta para a luz ao fim do corredor*) e você apareceu na minha frente.

**Juiz 1:** Nossa, que coincidência, não? (*Juiz 1 ri, Anna não*) Você achou que, ao sair do tribunal, nunca mais nos encontraríamos? Se o mundo é uma praça, nosso meio é um coreto. Você achou que estava indo para longe, mas quando você corre em círculos, acaba voltando para o mesmo lugar.

**Anna:** Você tem razão! (*Juiz 1 para de rir*) Eu achei que queria sair do coreto, mas descobri que, no fim das contas, eu gostava de onde eu estava. Minha luta não era PARA sair de onde eu estava, mas COMO eu poderia mudar onde eu estava.

**Juiz 1:** Estranho, não percebi nenhuma mudança causada pela sua pesquisa...

**Anna:** Isso só pode significar uma coisa.

**Juiz 1:** Que você deveria ter dado ouvidos para o que falamos?

**Anna:** Que eu ainda estou olhando, pensando, agindo e vivendo de maneira muito diferente da sua, e que você continua no mesmo lugar desde nosso último encontro! Bem, eu estou no caminho certo. Agora, com licença, preciso continuar...

*Juiz 1 abre a porta da sala de onde ele saiu e começa a voltar para lá.*

**Anna:** Ah, e só pra lembrar: se você ainda cruza meu caminho, eu também cruzo o seu. O coreto não é propriedade sua, e para permanecer nele não preciso obedecer às suas regras.

*Anna volta a correr na direção da luz, que começa a ganhar contornos de uma porta de saída. Aliviada e cansada, ela começa a correr mais devagar. De repente, uma porta se abre e Anna consegue ver algumas mulheres sentadas em uma sala. Anna passa pela porta, reconhece uma mulher fumando, de cabelos pintados, é María Galindo. Anna para de correr, volta alguns passos e acena para María.*

**María:** Olha só quem veio nos visitar!

*As outras mulheres da sala cumprimentam Anna, em espanhol.*

**Anna:** Tudo bem por aí?

**María:** Melhores do que você! Pelo menos nossa guerra não está nos deixando tão suadas.

*Anna e María dão risada. Anna entra na sala, tira suas roupas de exercício suadas e seus tênis de corrida e joga no lixo. Na sala, estão as roupas preferidas de Anna, uma saia xadrez que sua mãe fez, uma camiseta preta, sua jaqueta de couro e seu coturno. Anna se veste e senta-se em uma cadeira. Uma mulher atrás da cadeira começa a cortar o cabelo de Anna, outra mulher arregança a manga da jaqueta e começa a tatuar o braço de Anna. Uma terceira, após colocar um piercing no nariz de Anna, começa a maquiar seu rosto.*

**María:** E então?

**Anna:** Muito melhor esse traje de luta!

**María:** O que acha, Silvia?

*Próxima de María está uma mulher, descalça, com um chapéu de tecido enterrado na cabeça. Anna percebe que é Silvia Rivera Cusicanqui.*

**Silvia:** Que ela não parece uma pesquisadora acadêmica...

**Anna:** Nem você! Nem María.

*Silvia e Anna dão risada. María traga seu cigarro.*

**María:** Continuo me mantendo longe da Academia. Deixo isso para vocês.

**Silvia:** Não precisa ficar assustada, María. A Academia que você despreza não está interessada em nós.

**María:** E nós não estamos interessadas nela.

**Anna:** Mas estamos interessadas na produção de conhecimento patriarcal...

**María:** Não, estamos interessadas em questionar e combater essa produção.

**Silvia:** E COMO você combate alguma coisa fugindo, isolando-se, omitindo-se?

**Anna:** Somos parceiras de luta, María. E nossa luta é também acadêmica.

**Silvia:** Fique tranquila, María. Você mesma não reclama quando as pessoas partem de sua proposta e não lhe dão os créditos?

**María:** Só não quero que transformem o meu COMO em método acadêmico de combate ao patriarcado.

*Anna levanta-se, pronta. Seu cabelo está curto, seu braço tatuado, seu rosto está com maquiagem forte. Anna se olha no espelho, sorri e percebe que seus olhinhos se fecham quando sorri, igual eram os olhos de seu pai.*

**María:** E então?

**Silvia:** É este o visual coerente com a professora, artista e pesquisadora que você é?

**Anna:** Não!

*Anna mexe nos bolsos de sua jaqueta. Acha um par de brincos, um brinco é a Alice, personagem do livro Alice no País das Maravilhas, o outro é um relógio. Anna coloca os brincos em sua orelha.*

**Anna:** Pronto, agora sim!

**Silvia:** Poderia ser uma referência descolonial, mas os brincos são bonitos de qualquer forma.

**María:** Eu só queria saber onde estava essa mulher na primeira conversa que tivemos...

**Anna:** Em construção. Sabe como é, depois de destruir o eixo patriarcal em que somos criadas, há todo um processo de reconstrução.

**María:** Ficou ótima.

*Anna, María e Silvia sorriem. Antes de sair da sala, Anna para.*

**Anna:** *Hermanas, muchas gracias.*

**Silvia:** O que é isso? Uma despedida?

**Anna:** Não. Mas um outro ponto de partida. De nossa trajetória juntas, aprendi muitas coisas. Inclusive a partir para outra. *Gracias, hermanas.* Agora estou procurando outras de nós, mas brasileiras como eu, para darmos as mãos e continuarmos nossa luta.

**María:** Boa sorte!

*Anna, María e Silvia sorriem. Anna sai da sala, deixando a porta aberta. Volta a andar em direção à saída. Passa por algumas portas, até que para em frente de uma que chama sua atenção.*

**Anna:** G.E.C.A.?

*Na porta está afixada uma folha, escrito **G.E.C.A.** Anna abre a porta, a sala está vazia. Em seu bolso, o celular começa a vibrar. Anna pega o celular e vê que tem uma mensagem de Jéssica, perguntando se os encontros vão voltar algum dia. Anna sorri, guarda o celular. Retira da porta a folha em que está escrito*

**G.E.C.A.**, dobra e guarda no bolso de sua jaqueta. Anna continua andando, cada vez mais devagar e cada vez mais feliz.

**Aluna:** Professora, vou pegar água, rapidinho!

*Anna percebe que suas alunas estão no corredor. Ela olha em seu celular e vê que o intervalo de sua aula acabou. Chega perto de uma porta e reconhece a sala em que costuma dar suas aulas. Anna para na porta e chama as alunas.*

**Anna:** Vamos lá, pessoas? Deu nossa hora!

**Aluno (entrando na sala):** Deu a hora e lá está ela com o chicote na mão mandando todo mundo entrar...

*Anna ouve o comentário e, por costume, ignora o que foi dito enquanto fecha a porta. Então ela para.*

**Anna:** Nós combinamos a hora em que o intervalo termina. Todas vocês sabem qual é essa hora e eu não tenho obrigação de chamá-las para o retorno. Ainda assim, vim até a porta para avisar que estava na hora de voltar. Assim como estou falando agora com você, eu não alterei a minha voz, não falei alto, não gritei, não utilizei de grosseria. Se um professor, homem, tivesse feito a mesma coisa que fiz, você teria feito esse comentário?

**Aluno (com voz quase inaudível):** Não...

**Anna:** Ótimo. Vamos lá, pessoal, podem continuar criando a cena de vocês.

*As alunas voltam a criar. Anna respira fundo, toma água, abre a porta que acabou de fechar e volta para o corredor, caminhando novamente. A saída parece agora mais distante, mas Anna continua. Mais próxima da saída, há uma sala com a porta aberta. Anna passa devagar e olha para dentro da sala e vê que ela está lá. Dentro da sala está Anna, que será chamada de Carol, para que a situação seja menos confusa para quem lê do que foi para Anna.*

**Carol:** Aleluia! Demorou, hein?

**Anna:** Que cazzo tá acontecendo aqui?

**Carol:** Me diga você... Mudou bastante desde que começou todo esse processo, hein?

**Anna:** A mudança não foi só física.

**Carol (sarcástica):** Ah, é? Então me conte sobre sua jornada de transformação!

**Anna:** Vai se fod...

**Carol:** Opa, opa... Olha a língua! Vai falar palavrão aqui?

**Anna:** O que você quer? Na boa, estou com pressa e...

**Carol:** Ué? Cadê a Anna que está desenvolvendo outra relação com o tempo? Não era essa a pedagoga do capítulo guiado pelo paladar?

**Anna:** Já falei que “saporra” é uma ficção!

**Carol:** Hahahaha, ficção é mentira?

**Anna:** Eu não menti. Eu falei que estava aprendendo a me relacionar com o tempo de outra forma, não falei que tinha virado outra pessoa.

**Carol:** Interessante, pensei que era um processo de mestrado, e não de terapia.

**Anna:** Ué, você não leu a dissertação? Capítulo guiado pelo paladar: processo pedagógico não é terapia, mas eu não vou negar o que há de terapêutico nele...

**Carol:** Nem de egocêntrico, né? Porque a nossa cara tá estampada por um monte de páginas. E a quantidade de “eu”, “meu”, “minha”...

**Anna:** Olha, se você vai ficar agindo como uma idiota, eu vou embora. Se quiser dialogar decentemente, sem provocação, eu estou aqui.

**Carol:** Ah, sabia! Olha lá, cadê a argumentação acadêmica? Ficou irritadinha e parou de falar para não me xingar! Sabia que ainda tinha algo de mim em você!

**Anna:** Mas você entende que não estou tentando virar outra pessoa? Estou só virando a pessoa que eu quero ser.

**Carol:** Claro, está fazendo a ficção de seu corpo... Tão coerente, né?

**Anna:** Qual o problema? Por que você está sendo agressiva comigo? Você está com medo, não é?

**Carol:** Do quê?

**Anna:** De sumir. Você está com medo de não ter mais espaço na nova ficção, está com medo de que as pessoas, ao olharem para nós, reconheçam a Anna, e não mais a Carol.

*Carol começa a chorar.*

**Carol:** Não, eu estou assustada, pois nós mesmas estávamos nos olhando no espelho e não estávamos nos reconhecendo!

**Anna:** Eu sei...

**Carol:** Ficou legal... o piercing.

**Anna:** Sim, a gente queria fazer há anos, né?

**Carol:** E por que a gente demorou tanto pra fazer?

**Anna:** Você sabe por que...

*Carol volta a chorar.*

**Anna:** Tudo bem, mas agora a gente fez, certo?

**Carol:** Esse cabelo curto eu não me lembro de querer...

**Anna (rindo):** Bem, alguns desejos eram velhos, outros foram surgindo agora. Mas fica tranquila, a gente vai mudar até o fim da vida, mas não vamos desrespeitar nenhuma versão anterior de nós. É porque eu já fui você que agora sou eu! E nós seremos a Anna do futuro, tá bom?

*Carol concorda com a cabeça. Anna e Carol se abraçam, até que elas voltam a ser uma só. Limpo as lágrimas de meu rosto, ajeito minha maquiagem e volto a andar na direção da saída. Ao lado da saída, há uma porta. Ela está aberta e dentro há uma cozinha. Minha Mãe está de costas para a porta, virada para o fogão, cozinhando. O cheiro da comida está muito bom. Entro na cozinha, fazendo barulho para Mãe não se assustar.*

**Mãe:** Oi, filha. Tá bonita.

**Anna:** Minha mãe que fez a saia.

**Mãe (dando risada):** Daqui a pouco o jantar fica pronto, tá?

*Abraço minha Mãe, que dá risada.*

**Anna:** Mãe, valeu!

**Mãe:** Imagina, filha, você sabe que eu gosto de cozinhar.

**Anna:** E eu, de comer!

*Damos risadas.*

**Anna:** Mas... não é isso, é outra coisa. Obrigada, tá?

**Mãe:** Você é maluca!

*Mãe continua cozinhando. Saio da cozinha e volto para o corredor. A saída está ali, na minha frente, porta aberta, uma forte luz vindo de fora. Sorrio e vou.*

FIM



## REFERÊNCIAS<sup>129</sup>

- ADICHIE, Chimamanda N. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.
- ALVES, Rubem. **Filosofia da ciência**: introdução ao jogo e suas regras. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BRITTO, Sérgio. Comida. Intérprete: Titãs. In: TITÃS. **Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas**. Rio de Janeiro: WEA, 1987. Faixa 2 (3 min 59 s).
- ARMSTRONG, Billie J. Intérprete: Richard Cheese. In: RICHARD CHEESE. **Aperitif for Destruction**. [S.l.]: Surfdog Records, 2005. Faixa 14 (1 min 35 s).
- ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- AZEVEDO, Reinaldo. A campanha acabou, Bolsonaro! Você tem que entender que ganhou, porra!!! **UOL**, 6 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://reinaldoazevedo.blogosfera.uol.com.br/2019/08/06/a-campanha-acabou-bolsonaro-voce-tem-de-entender-que-ganhou-porra/>>. Acesso em: 8 jan. 2020.
- AZEVEDO, Sônia M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BALLOUSSIER, Anna V. Ministra disse que mulher nasceu para ser mãe e que ideologia de gênero é morte; conheça. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 dez. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/12/ministra-de-direitos-humanos-diz-que-mulher-nasceu-para-ser-mae-e-ideologia-de-genero-e-morte.shtml>>. Acesso em: 4 mai. 2020.
- BEARD, Mary. **Mulheres e poder**: um manifesto. São Paulo: Planeta Brasil, 2018.
- BERMÚDEZ, Ana C. Bolsonaro publica vídeo de aluna que gravou professora; o que diz a lei? **UOL**, São Paulo, 29 abr. 2019. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/noticias/2019/04/29/bolsonaro-publica-video-de-aluna-que-gravou-professora-o-que-diz-a-lei.htm>>. Acesso em: 7 mai. 2020.
- BEZERRA, Marcelo C. **Irmão mais velho pt. 3 – Determinação**. São Paulo, 2018. Desenho. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Corteziart/photos/a.1881958228527519/1993647967358544/?type=3&theater>>. Acesso em: 24 abr. 2020
- BOLSANELLO, Débora P. Educação somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v. 11, n. 2, p. 99-106, mai./ago. 2005

<sup>129</sup> De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas.

- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislávski à Barba. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Org.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- BRASIL, Ubiratan. Entrevista: Fernanda Montenegro fala de memórias afetivas em autobiografia. **O Estado de S. Paulo**, 20 set. 2019. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,memorias-afetivas-de-fernanda-montenegro,70003017255>>. Acesso em: 4 mai. 2020.
- BRILLAT-SAVARIN, Jean A. **A fisiologia do gosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BRITTEN, Terry; LYLE, Graham. We don't need another hero. Intérprete: Tina Turner. In: **Mad Max Beyond Thunderdome: Original Motion Picture Soundtrack**. [S.l.]: Capitol Records, 1985.
- BROMLEY, Ryan. The chemical senses in art. **Performance Research**, v. 22, issue 7, p. 109-118, 2017.
- CALEIRO, João P. Roberto Alvim será o novo secretário da Cultura do governo Bolsonaro. **EXAME**, 7 nov. 2019. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/roberto-alvim-sera-o-novo-secretario-da-cultura-do-governo-bolsonaro/>>. Acesso em: 4 mai. 2020.
- CÂMARA, Mário. **Corpos pagãos**: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CAPES. Catálogo de Teses e Dissertações. Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>. Acesso em: 4 mai. 2020.
- CÉLIA HELENA. Curso Direção Teatral Stanislávski. Disponível em: <<https://www.celiahelena.com.br/curso-direcao-teatral-stanislavski/>>. Acesso em: 6 mai. 2020.
- CHAKUR, Cilene R. S. L.; SILVA Rita C.; MASSABNI, Vânia G. O Construtivismo no ensino fundamental: um caso de desconstrução. In: 27ª REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 2004. **Texto**. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/sites/default/files/t203.pdf>>. Acesso em: 7 mai. 2020.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Diretores). **História do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- COURTINE, Jean-Jacques. Introdução. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Diretores). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2011.

DATAFOLHA. **Mulheres\_Violência e Feminismo**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2019. Disponível em: <[https://assets-dossies-ipg-v2.nyc3.digitaloceanspaces.com/sites/3/2019/04/Datafolha\\_2019\\_Mulheres\\_Violenci\\_Feminismo.pdf](https://assets-dossies-ipg-v2.nyc3.digitaloceanspaces.com/sites/3/2019/04/Datafolha_2019_Mulheres_Violenci_Feminismo.pdf)>. Acesso em: 4 mai. 2020.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DE JESUS, Jessica O. A máscara. **Cadernos de Literatura Em Tradução**, São Paulo, n. 16, p. 171-180, mai. 2016.

DENZIN, Norman. Investigação qualitativa crítica. **Sociedade, Contabilidade e Gestão**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, jan./abr. 2018.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Escala, 2006.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor**. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.

DORALYCE; DUFFFRAYER, Silvia. Mulheres (Versão). Intérprete: Doralyce; Silvia Duffrayer. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=klnIPtOaqSs>>. Acesso em: 12 mai. 2020.

DROGUETT, Francisca F. Nuestro Mayo Feminista: ¿La Revolución será feminista (anticapitalista, anticolonialista) o no será!. **Iberoamérica Social**. 20 de junho de 2018. Disponível em: <<https://iberoamericasocial.com/nuestro-mayo-feminista-la-revolucion-sera-feminista-anticapitalista-anticolonialista-o-no-sera/>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

DUNCAN, Zélia; OYENS, Christian. Sentidos. Intérprete: Zélia Duncan. In: ZÉLIA DUNCAN. **Zélia Duncan**. Rio de Janeiro: Warner Music, 1994. Faixa 3 (3 min 24 s).

EBENSTEIN, Joanna. **The anatomical Venus**. Londres: Thames and Hudson, 2016.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ENSLER, Eve. **De repente, meu corpo**. Apresentação no TEDWomen 2010. 2010. Vídeo. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/eve\\_ensler\\_suddenly\\_my\\_body/transcript](https://www.ted.com/talks/eve_ensler_suddenly_my_body/transcript)>. Acesso em: 6 mai. 2020.

ESCOLA INCENNA. Disponível em: <<https://escolaincenna.com.br/>>. Acesso em: 6 mai. 2020.

FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (Org.). **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FARGANIS, Sondra. O feminismo e a reconstrução da ciência social. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Ed.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

FEDERECI, Sílvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Luiz E. O. **A gula: entre vícios e virtudes**. Programa Café Filosófico. 2016. Vídeo. Disponível em: <<http://www.institutocpfl.org.br/2014/10/15/a-gula-entre-vicios-e-virtudes-com-luis-estevam-de-oliveira-fernandes/>>. Acesso em: 6 mai. 2020.

FERNANDES, Talita; FIORATTI, Gustavo. Secretário de Bolsonaro é exonerado após discurso que copia ministro de Hitler. **Folha de S. Paulo**, 17 jan. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/secretario-de-bolsonaro-e-exonerado-apos-pronunciamento-semelhante-a-de-ministro-de-hitler.shtml>>. Acesso em: 24 jan. 2020

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

FERREIRA, Alexandre; SILVA, Eusébio L. Sobre o corpo: uma trajetória da physis ao corpo poético. **Revista O Percevejo**, v. 03, n. 02, ago./dez. 2011.

FERREIRA, Bibi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349640/bibi-ferreira>>. Acesso em: 8 de jan. 2020. Verbete da Enciclopédia.

FISCHER, Stela R. **Mulheres, performance e ativismo: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana**. 2017. 282 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FISCHETTI, Natalia; CHIAVAZZA, Pablo. Arte e ciencia en los márgenes de la academia. In: ALVARADO, Mariana; DE OTO, Alejandro (Ed.). **Metodologías en contexto: Intervenciones en perspectiva feminista/poscolonial/latinoamericana**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2017.

FLICTS; Assim Caminha o Busão. Intérprete: Flicts. In: FLICTS. **Canções de Batalha**. São Paulo: True Rebel Records, 2010. Faixa 5 (1 min 57 s).

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1998.

FRANCO, Walter. Coração Tranquilo. Intérprete: Pato Fu. In: **Houve Uma Vez Dois Verões** (trilha sonora). [S.l.]: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2002. Faixa 4 (3 min 23 s).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. Inscrições abertas para a oficina 'O Século de Stanislavski', na Funarte SP [publicado 25 abr. 2018]. Disponível em: <<https://www.funarte.gov.br/teatro/inscricoes-abertas-para-a-oficina-%E2%80%98o-seculo-de-stanislavski%E2%80%99-na-funarte-sp/>>. Acesso em: 6 mai. 2020.

G1. Após polêmica com Macron, Bolsonaro apaga comentário sobre primeira-dama da França. **G1**, Brasília, 28 ago. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/08/28/apos-polemica-com-macron-bolsonaro-apaga-comentario-sobre-primeira-dama-da-franca.ghtml>>. Acesso em: 4 mai. 2020.

G1 SP. Doria manda recolher apostila de ciência que fala sobre diversidade sexual: 'Não aceitamos apologia à ideologia de gênero'. **G1**, São Paulo, 3 set. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/09/03/doria-manda-recolher-livros-de-ciencia-que-fala-sobre-diversidade-sexual-nao-aceitamos-apologia-a-ideologia-de-genero.ghtml>>. Acesso em: 7 mai. 2020.

GALINDO, María. **No se puede descolonizar sin despatriarcalizar**: teoría y propuesta de la despatriarcalización. La Paz: Mujeres Creando, 2013.

GALVÃO, Luiz; GOMES, Pepeu; MOREIRA, Moraes. Besta é Tu. Intérprete: Novos Baianos. In: NOVOS BAIANOS. **Acabou Chorare**. [S.l.]: Som Livre, p1972.

GERAES, Toninho. Mulheres. Intérprete: Martinho da Vila. In: MARTINHO DA VILA. **Tá Delícia, Tá Gostoso**. [S.l.]: Columbia, 1995. Faixa 1.

GERALDO, Zé. Banquete de Hipócritas. Intérprete: Zé Geraldo. In: ZÉ GERALDO. **No Meio da Área**. [S.l.]: Paradox Music, 1998. Faixa 3.

GERMANO, Douglas. O que se cala. Intérprete: Elza Soares. In: ELZA SOARES. **Deus é Mulher**. [S.l.]: Deckdisc e Polysom, 2018. Faixa 1 (3 min 50s).

GERRARD, Jessica; RUDOLPH, Sophie; SRIPRAKASH, Arathi. The politics of post-qualitative inquiry: history and power. **Qualitative Inquiry**, v. 23, issue 5, p. 384-394, 2017.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (Org.). **Mulheres Radicais**: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GUERRILA GIRLS. **As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?**. 2017. Cartaz.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, jan. 2009.

HARRIS, Anne; JONES, Stacy H. **Writing for Performance**. Netherlands: Sense Publishers, 2016.

HOLLANDA, Heloísa B. **Explosão Feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

hooks, bell. **ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. **o feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. Audiobook.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

JAGGAR, Alison M. Amor e conhecimento: a emoção na epistemologia feminista. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Org.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

KRUGER, Barbara. **Untitled (We Have Received Orders Not to Move)**. 1982. Fotografia em preto e branco.

\_\_\_\_\_. **Untitled (We Don't Need Another Hero)**. 1986. Fotografia em vinil.

\_\_\_\_\_. **Untitled (Your Body Is a Battleground)**. 1989. Fotografia em vinil.

\_\_\_\_\_. **Untitled (Not stupid enough)**. 1997. Fotografia em vinil.

\_\_\_\_\_. **Untitled (Who owns what?)**. 2012. Fotografia em vinil.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, Campinas, v. 10, n. 2, 2010.

LAQUEUR, Thomas W. **Inventando o sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Antropologia dos Sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.

LIMA, Mariangela A.; GUINSBURG, Jacob; FARIA, João R. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

LINCOLN, Yvonna. S.; DENZIN, Norman K. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. São Paulo: Penso, 2006.

LOHMAN, Huáscar S. Sobre la comunidad de afinidad y otras reflexiones para hacernos y pensarnos en un mundo otro. **El Apantle, Revista de Estudios Comunitarios**, Puebla, n. 1, p. 141-165, out. 2015.

LOURO, Guacira L. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto: 2011.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014.

MACHADO, Larissa; DANIEL, Isaac; GREEN, Brandon. Intérprete: Anitta. In: ANITTA. **Vai Malandra**. [S.l.]: Warner Music, 2017. Faixa 1 (3 min 21 s).

MANDRESSI, Rafael. Dissecações e anatomia. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Diretores). **História do corpo: da Renascenças às Luzes**. Petrópolis: Vozes, 2012.

MARIA VAI COM AS OUTRAS #10: fim da temporada – divisão sexual do trabalho. Apresentação: Branca Vianna. Entrevistada: Rosyska Darcy de Oliveira. Rio de Janeiro: Radio Batuta, 15 out. 2018. Podcast. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/maria-vai-com-as-outras-10-fim-da-temporada-divisao-sexual-do-trabalho/>>. Acesso em: 8 jan. 2020.

MCNIFF, Shaun. Artistic expressions as primary modes of inquiry. **British Journal of Guidance & Counselling**, v. 39, n.5, p. 385-396, 2011.

METRO 1. Ministro usa bombons para explicar cortes em universidades. **METRO 1**, 10 mai. 2019. Disponível em: <<https://www.metro1.com.br/noticias/politica/73246,ministro-usa-bombons-para-explicar-cortes-em-universidades>>. Acesso em: 7 mai. 2020.

MICHAELIS. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 4 mai. 2020.

MICHAUD, Yves. Visualizações – o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Diretores). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2011.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **Corpo – Território do Sagrado**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

MORAES, Alana; PATRÍCIO, Mariana; ROQUE, Tatiana. Entrevista da vez: María Galindo. **Revista DR**. 2016. Disponível em: <<http://www.revistadr.com.br/posts/maria-galindo>>. Acesso em: 4 mai. 2020.

MORIN, Edgar. **A Cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

MUCURY, Julliany A. **Da raiz ao fruto da contemporaneidade**: Carpinejar e a sede de ser e ter uma prole. 2009. 86 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

NAVARRO-SWAIN, Tania. A história é sexuada. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina A. T. (Ed.). **Paisagens e tramas**: o gênero entre a história e a arte. São Paulo: Intermeios, 2013.

NAZARETH, Carlos A. **As mazelas do teatro infantil**. [publicado 11 jun. 2006]. Disponível em: <<http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com/2006/06/as-mazelas-do-teatro-infantil.html>>. Acesso em: 4 mai. 2020.

NEWMAN, Randy. Amigo Estou Aqui. In: **Toy Story 4** (trilha sonora). Direção: Randy Newman. Califórnia: Walt Disney Records, 2019 (2 min 8 s).

NUNES, Luciana B. Experiências a/r/tográficas: gênero e sexualidades. **Visualidades**, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 10-29, jul./dez. 2016.

OAKLAND BOOK FESTIVAL, 2017, Oakland. **Angela Davis e Judith Butler em conversa sobre desigualdade**. Vídeo. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=4128&v=5IYpk1Zj-SU](https://www.youtube.com/watch?time_continue=4128&v=5IYpk1Zj-SU)>. Acesso em: 7 mai. 2020.

OLIVEIRA, Nelson de. **Da ficção futurista ao realismo científico**. Programa Café Filosófico. 2016. Vídeo. Disponível em: <<https://www.institutocpfl.org.br/2016/04/20/da-ficcao-futurista-ao-realismo-cientifico-com-nelson-de-oliveira-luiz-bras/>>. Acesso em: 12 mai. 2020.

OLIVEIRA, Roberta; G1. Rainha e Rei Momo do Carnaval 2016 orientam sucessores em Juiz de Fora. **G1**, 7 jan. 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/carnaval/2017/noticia/2017/01/rainha-e-rei-momo-do-carnaval-2016-orientam-sucessores-em-juiz-de-fora.html>>. Acesso em: 6 mai. 2020.

ORY, Pascal. O corpo ordinário. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Diretores). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2011.

PAREDES C., Julieta; GUZMÁN A., Adriana. **El tejido de la rebeldía**: qué es el feminismo comunitario?. La Paz: Mujeres Creando Comunidad, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELLEGRINO, Antonia. Bolsonaro tem medo de mulher. **Folha de S. Paulo**, 21 jul. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2019/07/bolsonaro-tem-medo-de-mulher.shtml>>. Acesso em: 4 mai. 2020.



PEÑA, Julia A.; MAYER, Monica; ROSA, María L. Arte feminista e “ativismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (Org.). **Mulheres Radicais**: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PIRES, Beatriz F. **O corpo como suporte da arte**: piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene C. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, jan. 2002.

POSTIGO, María X. Sin práctica no hay discurso, sin cuerpo no hay saber: sobre legitimidades en las teorías de la descolonización. **Revista de Estudios Bolivianos**, Pittsburgh, v. 21, p. 116-134, 2015.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Org.). **Masculino, Feminino, Plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

REILLY, Kara. Two Venuses: historicizing the anatomical female body. **Performance Research**, v. 19, issue 4, p. 111-121, 2014.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RÍOS, María L. **Los cautiverios de las mujeres**: madresposas, monjas, putas, presas y locas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RICH, Adrienne. **The burning of paper instead of children**. 1968. Disponível em: <https://www.sccs.swarthmore.edu/users/99/jrieffel/poetry/rich/children.html>. Acesso em: 8 mai. 2020.

RYSZARD CIESLAK ON THE PLASTIQUES PT. 3. [19--]. Vídeo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=a2qul2\\_KDFU](https://www.youtube.com/watch?v=a2qul2_KDFU). Acesso em: 27 abr. 2020.

SALAZAR, Caroline. O que é endometriose, os sintomas e fatos menos conhecidos da doença!. **A endometriose e eu** [publicado 14 out. 2019]. Disponível em: <https://aendometrioseeeu.com.br/o-que-e-endometriose-seus-principais-sintomas-e-fatos-menos-conhecidos/>. Acesso em: 11 mai. 2020.

SANT'ANNA, Denise B. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTOS, Boaventura S. Para uma nova visão da Europa: aprender com o Sul. **Sociologias**, v. 18, n. 43, p. 24-56, 2016.

SENAC. Plano de curso do técnico em teatro. São Paulo, 2007-2020. Disponível em: < <https://www.sp.senac.br/downloads/Dramatica.pdf>>. Acesso em: 6 mai. 2020.

SHAPIRO, Sherry B. Em direção a professores transformadores: perspectivas feminista e crítica no ensino de dança. **Pro-Posições**, v. 9, n. 2, jun. 1998.

SIMIONI, Ana P. C. **Artes visuais na Semana de 22**. Programa Café Filosófico. 2019. Vídeo. Disponível em: <<https://www.institutocpfl.org.br/2019/06/06/versao-para-tv-artes-visuais-na-semana-de-22-com-ana-paula-cavalcanti-simioni/>>. Acesso em: 4 mai. 2020.

SOARES, Elza. **Planeta Fome**. Rio de Janeiro: Deck, 2019. Álbum (42 min).

SOARES, Jussara; MAIA, Gustavo. Cumprindo decisão judicial, Bolsonaro pede desculpas a Maria do Rosário em rede social. **O Globo**, 13 jun. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/cumprindo-decisao-judicial-bolsonaro-pede-desculpas-maria-do-rosario-em-rede-social-23737390>>. Acesso em: 4 mai. 2020.

SOUZA, Anderson L. Uma breve história do desenho da figura humana e seus cânones. **Revista Fundarte**, ano 19, n. 38, p. 95-116, abr./jun. 2019.

SP ESCOLA DE TEATRO. Seminário 150 anos de Stanislavski [publicado 28 fev. 2018]. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/retrospectiva/seminario-150-anos-de-stanislavski/>>. Acesso em: 6 mai. 2020.

STALPAERT, Christel. A dramaturgy of the body. **Performance Research**, v. 14, issue 3, p. 121-125, 2009.

STRASSACAPA, Juliana. Triste, Louca ou Má. Intérprete: Francisco, el Hombre. In: FRANCISCO, EL HOMBRE. **Soltasbruxa**. São Paulo: Independente, 2016. Faixa 6 (4 min 25 s).

SUQUET, Annie. Cenas – O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Diretores). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2011.

TABET, Paola. Mãos, instrumentos, armas. In: GUILLAUMIN, Colette; TABET, Paola; MATHIEU, Nicole-Claude (Org.). **O patriarcado desvendado: teorias de três feministas materialistas**. Recife: Edições SOS Corpo, 2016.

TCHEKHOV, Anton. **A gaivota**. São Paulo: Coisac & Naify, 2004.

- TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA. Disponível em: <<https://www.macunaima.com.br/>>. Acesso em: 6 mai. 2020.
- TENDLAU, Maria; ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José F. (Org.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- TENNIEL, Sir John. **Ilustração da primeira edição do livro Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol**. 1866. Ilustração.
- TIERSEN, Yann. **O fabuloso destino de Amélie Poulain**. França: Parlophone, 2001. Álbum (53 min 3 s).
- TIJOUX, Ana. Antipatriarca. Intérprete: Ana Tijoux. In: ANA TIJOUX. **Vengo**. [S.l.]: Nacional Records, 2014. Faixa 3 (3 min 4 s).
- TINTORETTO, Jacopo R. **Adão e Eva**. 1550. Pintura.
- TORINELLI, Michele. Sociologia desde as entranhas. **Vida Boa** [publicado 3 mar. 2018]. Disponível em: <<http://vidaboa.redelivre.org.br/2018/03/03/sociologia-desde-as-entranhas/>>. Acesso em: 8 mai. 2020.
- TRACY, Sarah J. Qualitative quality: eight “big-tent” criteria for excellent qualitative research. **Qualitative Inquiry**, v. 16, issue 10, p. 837-851, 2010.
- ULHOA, John. A Verdade Sobre o Tempo. Intérprete: Pato Fu. In: PATO FU. **Daqui Pro Futuro**. [S.l.]: Rotomusic, 2007. Faixa 8 (3 min 59 s).
- VELARDI, Marília. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 43-52, jan./jun. 2018.
- VIEIRA, André; CASTRO, Leandro; VIANNA, Wallace. Intérprete: Valesca Popozuda. In: VALESCA POPOZUDA. **Beijinho no Ombro**. São Paulo: Pardal Records, 2013 (3 min).
- VIGARELLO, Georges. Treinar. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Diretores). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O sentimento de si**: história da percepção do corpo, séculos XVI-XX. Petrópolis: Vozes, 2016.
- WEINBERG, Cybelle. Do ideal ascético ao ideal estético: a evolução histórica da Anorexia Nervosa. **Revista Latino-americana Psicopatologia Fundamental**. São Paulo, v. 13, n. 2, p. 224-237, jun. 2010.

ZARIF, Bárbara. Mulheres transformam mercado editorial com publicações independentes. **TAB**, São Paulo, 8 ago. 2019. Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/08/08/mulheres-abrem-editoras-para-derrubar-maioria-masculina-entre-autores.htm>>. Acesso em: 4 mai 2020.