



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

ERIQUE RAFAEL LIMA NASCIMENTO

DESARRANJO CORPORAL E A PREPARAÇÃO DE ATUANTES TEATRAIS

Recife
2023

ERIQUE RAFAEL LIMA NASCIMENTO

DESARRANJO CORPORAL E A PREPARAÇÃO DE ATUANTES TEATRAIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em Teatro.

Orientadora: Marianne Tezza Consentino

Coorientadora: Virgínia Maria Schabbach

Recife

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Nascimento, Erique Rafael Lima .

Desarranjo corporal e a preparação de atuentes teatrais / Erique Rafael Lima
Nascimento. - Recife, 2023.

63 p. : il.

Orientador(a): Marianne Tezza Consentino

Cooorientador(a): Virgínia Maria Schabbach
(Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e
Comunicação, , 2023.

1. Teatro. 2. Preparação Corporal. 3. Desarranjo Corporal. I. Consentino,
Marianne Tezza . (Orientação). II. Schabbach, Virgínia Maria. (Cooorientação). III.
Título.

700 CDD (22.ed.)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente àquelas que sempre me mostraram que a educação é o caminho da liberdade, que me encorajam cada dia a encontrar, no estudo, um mundo melhor. Obrigado, Mainha M^o Sidneide, Vovó Luiza, Tia Kátia e Tia Sabrina.

A tio Bai e tio João, muito obrigado por me ensinar, na complexidade da vida que ser homem é ser o contrário do que nos foi imposto. Que possamos ser cada dia mais complexos, mais humanos.

Agradeço aos meus irmãos e às minhas irmãs, por me enxergarem nos meus silêncios, nos meus gritos e nas minhas reflexões. Que meus olhos possam dizer tudo aquilo que minha boca nunca foi ensinada a externalizar. Italo Lima, M^o Gabrielly, Natália Araújo, Luann, M^o Clara e Suellen Neves eu amo vocês.

A Pedro Rodrigues, minha inspiração, muito obrigado. Muito obrigado pelas trocas, por encher meu céu de constelações, pelos ensinamentos de profissão e de vida, pelo respiro nesses tempos de tensões e pelos sorrisos.

Agradeço aos meus amigos que confiaram, acreditaram e me fizeram acreditar, todos os dias, que o teatro é minha casa, e que a educação é meu rumo. Obrigado a todos meus amigos e minhas amigas, em especial à Driely, minha irmã e porto seguro; a Aelcio, por me entender em cada olhar; a João Paulo, por estar, por me compreender nas minhas presenças e nas minhas ausências; e a Joyce Ferreira, por me acompanhar e me permitir acompanhá-la mesmo na distância.

Aos meus professores da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, muito obrigado! Obrigado pelos ensinamentos, pelas reflexões, pelas imersões e pelas suspensões. Finalizo esse ciclo levando comigo aprendizados compartilhados com cada um e cada uma de vocês. Obrigado Roberto Lúcio, Luis Reis, Bruno Siqueira, Rodrigo Dourado, Izabel Concessa, Kalyna de Paula e M^o Clara Camarotti.

Em especial, obrigado Marianne Consentino e Vika Schabbach, pelo time que formamos e por me guiarem nessa reta final com tanta generosidade, parceria e comunicação. Que nossos caminhos se cruzem mais vezes e que compartilhem muitas conquistas nos próximos anos.

Obrigado às turmas que me recepcionaram e trocaram aprendizados comigo durante as monitorias, realizadas por mim na minha graduação. Obrigado às turmas de Tópicos em Teatro 2019.1, Consciência Corporal e Expressão Artística 2020.1 e Metodologia do Ensino do Teatro 1 2020.2

Obrigado também a todos os professores e todas as professoras do Centro de Educação (CE), que a educação nos guie sempre!

Agradeço a todas as pessoas que cruzaram meu caminho durante o curso de teatro na UFPE, em especial àquelas que compartilharam comigo as alegrias e dificuldades da graduação. Obrigado Camila Bastos, é impossível imaginar uma formação acadêmica e profissional em que nossos caminhos não se cruzassem. Obrigado, M^o Eduarda Diniz, por ser tão viva, entregue, disposta e por despertar em mim a curiosidade fundamental para o ensino do teatro. Obrigado Kenny Severa, pelas pesquisas, conversas, leituras e reflexões. Obrigado Hadassa Melo, Clécio Matheus, Malu Neves, Natália Gomes, Gabriel Melo, Lucas Bebiano, Romero Mendes e WAY. Muito obrigado.

Agradeço aos queridos companheiros do Coletivo Cupim, WAY, Romero Mendes, Malu Neves e Camila Bastos, que nossa arte trilhe caminhos frutíferos.

Agradeço a Valéria Vital e Cristiana Vieira, pelas supervisões nos estágios obrigatórios. Obrigado às turmas de 6^o ao 8^o ano de 2021 da EREF Creusa Barreto Dornelas Câmara, e às turmas de primeiro módulo 2021.2 e 2022.2 do curso técnico de teatro da Escola Técnica Professor Alfredo Freyre.

Ao setor de cultura de 2022 e 2023 do Sesc Santo Amaro, por toda a troca e pelo aprendizado.

Por fim, gostaria de agradecer a Ricardo Januário, por aceitar contribuir para a minha pesquisa, com muita generosidade, informação, disponibilidade e prazer. Que o *Desarranjo Corporal* possibilite o mundo brincar cada dia mais. Avante.

O que pode um corpo sem juízo?
Quando saber que um corpo abjeto se torna um corpo objeto e vice-versa?
Não somos definidos pela natureza assim que nascemos
Mas pela cultura que criamos e somos criados
Sexualidade e gênero são campos abertos de nossas personalidades
E preenchemos conforme absorvemos elementos do mundo ao redor
Nos tornamos mulheres ou homens, não nascemos nada
Talvez nem humanos nascemos
Sob a cultura, a ação do tempo, do espaço, história
Geografia, psicologia, antropologia, nos tornamos algo
Homens, mulheres, transgêneros, cisgêneros, heterossexuais
Homossexuais, bissexuais, e o que mais quisermos
Pudermos ou nos dispusermos a ser
O que pode o seu corpo?
(JUP DO BAIRRO, 2020).

RESUMO

O presente estudo propõe analisar o *Desarranjo Corporal*, idealizado por Ricardo Januário, e investigar a possível contribuição da prática para a preparação corporal de atuentes teatrais. A pesquisa busca compreender e refletir acerca das características e dos princípios da preparação corporal e do *Desarranjo Corporal*, a fim de estreitar a relação entre ambos. Este estudo se fundamenta enquanto uma pesquisa descritiva com abordagem qualitativa, e tem como fundamentação teórica os estudos de Lobo e Navas (2003), Strazzacappa (2009; 2012; 2021), Azevedo (2012) e Lopes (2016).

Palavras-chave: Teatro; Preparação Corporal; Desarranjo Corporal;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Preparador como figura-ponte	17
Figura 2 –	Preparação como campo-ponte	17
Imagem 1 –	Ricardo Januário	22
Imagem 2 –	Januário ministrando aula do <i>Desarranjo Corporal</i> .	35
Imagem 3 –	Ricardo Januário ministrando a quarta aula analisada	38
Imagem 4 –	Ricardo Januário na preparação corporal da ColetivA Ocupação.	40
Imagem 5 –	Ricardo Januário na preparação corporal da ColetivA Ocupação.	40

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 PREPARAÇÃO CORPORAL.....	12
3 DESARRANJO CORPORAL.....	22
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS.....	43
APÊNDICES.....	47
Apêndice 1 - Entrevista com Ricardo Januário.....	47

1 INTRODUÇÃO

Pretende-se neste estudo, traçar reflexões acerca da prática poético-corpórea, intitulada *Desarranjo Corporal*, idealizada e desenvolvida pelo bailarino, coreógrafo e orientador do gesto, Ricardo Januário, e da preparação corporal de atuentes do teatrais.

Lidar com a preparação corporal para o teatro é se relacionar com a noção de corpo cênico. Refletir sobre o corpo cênico é imergir em um universo amplo e com diversas direções possíveis, e para este estudo, entenderemos o corpo cênico como um corpo disponível, que possua presença cênica e tônus muscular (FRANÇA, 2011), além de pensar no corpo consciente de si mesmo, em movimento e em fluxo.

A preparação corporal de atuentes, ainda que seja uma função relativamente nova no universo teatral, tem ganhado cada vez mais espaço no teatro, se caracterizando por ser o campo que almeja tornar os/as atuentes mais conscientes de seus corpos e mais expressivos dentro da necessidade posta. São inúmeras as abordagens e técnicas que podem desenvolver e/ou auxiliar os/as atuentes a conquistar o que aqui nos referimos à corpo cênico. E é pensando nestas inúmeras abordagens que se deseja refletir o *Desarranjo Corporal* como mais uma possibilidade.

A presente monografia objetiva analisar a prática poético-corpórea proposta por Ricardo Januário a fim de refletir sobre a sua possível contribuição para a preparação corporal de atuentes teatrais. Para tal fim, é necessário compreender o que seria a preparação corporal no teatro, e o que os/as estudiosos/as das artes da cena entendem por corpo cênico, assim como é de extrema importância compreender o que é e a que se propõe o *Desarranjo Corporal*.

Ricardo Januário não é formado academicamente em nenhuma instituição. Trago esta informação não como forma de invalidar os seus conhecimentos e saberes, mas sim como forma de reconhecimento de saberes outros que não ocupam a academia - ainda. Há um interesse em Januário de sistematizar o *Desarranjo Corporal* e aproximar sua prática da academia, a fim de construir aporte teórico e documentado sobre sua pesquisa.

Abordar e refletir sobre a prática poético-corpórea de um artista independente, que não está localizado dentro da academia, é uma forma de garantir

e promover, sobretudo, um encontro de saberes, possibilitando até, um caminho para decolonização¹ do ambiente acadêmico. Bernardino-Costa *et al.* afirmam que:

Uma das preocupações centrais dos trabalhos sobre descolonização e decolonização é a questão do conhecimento. A colonização no âmbito do saber é produtor de um longo processo de colonialidade que continuou reproduzindo as lógicas econômicas, políticas, cognitivas, da existência, da relação com a natureza etc. (BERNADINO-COSTA *et al.*, 2019, p. 9)

Este movimento de criar relação com comunidades que não ocupam a universidade é de grande importância e pode trazer frutos para o ensino do teatro, e neste caso, atribuir novas reflexões sobre o corpo dentro da UFPE e outras instituições de ensino. Além disso, refletir sobre o corpo cênico e a preparação corporal é um tópico cada vez mais necessário, para que as produções sobre a temática se atualizem em consonância com o tempo-espaço em que o teatro está sendo vivenciado.

Este estudo se fundamenta em uma investigação com abordagem qualitativa. A fim de alcançar os objetivos da pesquisa, este trabalho traz um levantamento bibliográfico de eixos teóricos que norteiam as concepções básicas da temática abordada, como Pereira (1998), Lobo e Navas (2003), Strazzacappa (2009, 2012 e 2021), Azevedo (2012), Lopes (2016) e Paulo Freire (2021).

As discussões teóricas, documentadas neste formato (escrito), acerca do *Desarranjo Corporal*, proposto por Ricardo Januário, ainda é bastante inicial, por este motivo, foi realizada uma entrevista semiestruturada com Ricardo Januário, a fim de contribuir e iniciar as reflexões conceituais sobre o *Desarranjo*. Houve, também, uma análise de quatro aulas documentadas no formato audiovisual e disponibilizadas no *Youtube*.

O presente estudo é estruturado em dois capítulos, sendo o primeiro destinado à reflexão sobre a preparação corporal no teatro, a fim de compreender o que se entende por este campo e quais os seus possíveis objetivos, a partir dos estudos de Pereira (1998), Monis (2003 e 2004) e Lopes (2016). Ainda neste primeiro capítulo, há um momento direcionado à compreensão do corpo cênico, por meio de estudos defendidos por Lobo e Navas (2003), Azevedo (2012), Ramos-Silva (2012) e França (2015).

¹ Sobre decolonização, utilizaremos neste trabalho o conceito proposto por BERNADINO-COSTA *et al.*: “Frente a essas lógicas de modernidade/colonialidade, que remontam ao século XVI, podemos identificar diversos momentos, ações, eventos de resistência política e epistêmica, que nomeamos, ao lado de muitos outros, como decolonialidade, giro decolonial ou projeto decolonial” (2019, p.9).

O segundo capítulo é focado no *Desarranjo Corporal*, com o propósito de compreender os objetivos, princípios e características da prática, para tal fim, é utilizado como instrumento metodológico, a entrevista realizada com Januário. Neste segundo capítulo, é estabelecida a relação entre a preparação corporal de atores teatrais e o *Desarranjo Corporal*.

2 PREPARAÇÃO CORPORAL

A preparação corporal de atuentes é um campo recente na atividade teatral quando comparada com os séculos de existência dessa arte. No Brasil, tem-se indícios da preparação corporal no teatro enquanto campo específico, com profissional dedicado a essa atividade, apenas por volta da década de 1970 (LOPES, 2016). Pontuar sua origem no teatro não é tarefa fácil; entretanto, é possível identificar vestígios do que podemos compreender como o interesse pelo corpo no universo teatral.

Pode-se sinalizar, na história do teatro, diversas mudanças no que diz respeito aos paradigmas que norteiam a arte teatral. No século XX, segundo a história narrada pelo Ocidente², o teatro foi marcado por uma transformação em que o textocentrismo³ deu lugar à expressividade corporal dos/as atuentes⁴ (ROUBINE, 1998). Isso se deu pelo fato de variados/as pensadores/as teatrais terem direcionado suas reflexões/atividades para a arte do/a atuante e a qualidade de suas atuações, e não somente para a dramaturgia escrita.

Com o objetivo de trabalhar o corpo para aprimorar a expressão corporal na cena, houve, no século XX, a explosão de laboratórios, centros, estúdios, sistemas etc. Diante das mudanças deste século, a arte do/a atuante foi sendo reconfigurada a fim de atingir os objetivos desejados a cada momento. Ou seja, ainda que o teatro tenha se voltado para o corpo, cada diretor/a/encenador/a pretendia alcançar um objetivo diferente com sua abordagem, como um teatro naturalista, visceral ou épico, por exemplo. (PEREIRA, 1998). A relação entre diretor/a/encenador/a e atuante se firmou como dinâmica essencial para a arte teatral.

Ainda que não seja o objetivo principal deste estudo traçar a historiografia do corpo no teatro, é de suma importância que nos atentemos ao que pode ser pensado como a origem da preparação corporal no universo teatral. Por este motivo,

² Como defende Ramos-Silva (2020, p.162): “O termo Ocidente tal qual utilizado aqui diz respeito à Europa, Estados Unidos e seus seguidores.”

³ Textocentrismo é quando o texto ocupa o lugar central da atividade. Sobre o teatro textocêntrico, Torres Neto (2009, p.34) afirma: “Do texto advinha todo o matiz da cena, sua textura e densidade. O texto seria portador de uma essência cuja cena deveria revelá-la o mais fortemente possível. A palavra do autor era transposta do literário para o teatral.”

⁴ Em todo esse estudo será usado o termo **atuate**, para designar aqueles e aquelas que atuam na cena, a fim de lidar com a fronteira entre teatro, dança e performance. Termo utilizado também por Richards (2012), Pinto (2015) e Barbosa (2021).

buscaremos pontuar algumas das primeiras reflexões e sistematizações acerca do corpo cênico no teatro, termo que discutiremos mais à frente, ainda neste capítulo.

Constantin Stanislavski⁵ (1863 - 1938), ainda no século XIX, foi o primeiro a sistematizar e publicar estudos sobre o processo de atuação, mas somente no século XX desenvolveu uma pesquisa que chamou de “Método das Ações Físicas”, em que foca no corpo em ação para a elaboração de personagens. Para Stanislavski não havia nenhuma situação imaginária que não tivesse algum grau de ação física (STANISLAVSKI, 1997, p. 2).

Discípulo de Stanislavski, Vsevolod Meyerhold⁶ (1874 - 1940), parte dos ensinamentos apreendidos para propor uma nova abordagem com foco no treinamento físico para atores. Segundo Pereira (1998, p. 44), Meyerhold “tinha interesse pelas artes circenses, pela *Commedia dell’Arte* [...], pelas técnicas orientais e por um teatro fortemente gestual”. O movimento, no teatro de Meyerhold, era o mais poderoso meio de expressão teatral.

Antonin Artaud⁷ (1896 - 1948) contestava as ideias hierarquizadas e subservientes ao textocentrismo, propondo uma interação mais direta entre público e atores, palco e plateia. Criou, na década de 1920, o Teatro da Crueldade. Para Artaud o/a ator era um/a “atleta do coração” (ARTAUD, 2006, p. 151), neste sentido, precisa de disponibilidade e consciência aguçada do seu próprio corpo.

Jerzy Grotowski⁸ (1933 - 1999) defendia que a essência do teatro estava na relação imediata entre ator e espectador, por acreditar nesta relação como vínculo fundamental, deu origem ao que chamava de “Teatro Pobre”, em que propunha eliminar os elementos não fundamentais para o espetáculo teatral (PEREIRA, 1998). Grotowski também fundou o “Teatro Laboratório” para trabalhar o treinamento, uma vez que a corporalidade e formação do/a ator eram bases fundamentais para o trabalho deste diretor e teórico polonês.

⁵ Stanislavski foi um ator, escritor, teórico e diretor teatral russo entre os séculos XIX e XX, conhecido pelo seu sistema de técnicas de atuação para atores teatrais.

⁶ Discípulo de Stanislavski, Meyerhold foi um importante ator, diretor e teórico teatral do século XX, conhecido pela sua abordagem intitulada “biomecânica”.

⁷ Poeta, ator, diretor, roteirista, pesquisador e escritor francês. Antonin Artaud tem “O Teatro e seu Duplo” (2006) como uma de suas principais obras, suas contribuições foram essenciais para o teatro no século XX, e reverberam até os dias de hoje.

⁸ Figura importante do teatro polonês, Grotowski foi um diretor teatral. Na obra “Em busca de um Teatro Pobre” (1971), o autor, ao utilizar a expressão “Teatro Pobre”, se opõe ao que é supérfluo no teatro, priorizando a relação público e atores.

Outros diretores e teóricos do teatro se debruçaram sobre a corporalidade como Bertolt Brecht com o *gesto social*, Anton Chekhov com o *gesto psicológico*, Eugenio Barba com a *antropologia teatral* etc., o que só confirma um novo momento no teatro, marcado pela valorização da expressividade corporal.

Com essas mudanças no teatro ocidental ocorridas durante o século XX, o corpo do/a atuante consolidou uma demanda específica por um olhar atencioso e cuidadoso, que inicialmente foi responsabilidade do diretor por meio de treinamentos corporais (PEREIRA, 1998), mas depois desaguou na necessidade de um artista outro responsável apenas por essa demanda. É desta necessidade, única e sensível, que se pode identificar os primeiros vestígios do que seria um preparador corporal.

No Brasil, artistas como Augusto Boal⁹ e José Celso Martinez¹⁰ Corrêa foram exilados durante a ditadura militar e, em contato com o teatro internacional, identificaram um novo pensamento sobre o fazer teatral, em que a figura do/a atuante e seu corpo estavam em foco. No retorno ao Brasil, estes artistas trouxeram consigo algumas técnicas/métodos utilizados fora do país, como o método de Stanislavski, por exemplo. As discussões sobre o corpo no teatro brasileiro começam a ganhar notoriedade por volta das décadas de 1950/60, mas é na década de 1970 que podemos pontuar um avanço na expressão corporal, muito por intermédio de Klauss Vianna¹¹ (LOPES, 2016).

Reconhecido como o pioneiro da preparação corporal de atuentes no Brasil, Vianna foi: “um dos grandes responsáveis pela disseminação do trabalho de corpo para o ator” (LOPES, 2016, p. 72). Ele começa suas atividades como bailarino na década de 1930 e, em meados de 1960, já como coreógrafo, inicia uma trajetória híbrida entre dança e teatro, mas é só na década de 1970, no Rio de Janeiro, que Vianna se envolve com o teatro profissional. A partir desse momento, Vianna disseminou a expressão corporal por todo o teatro brasileiro, em decorrência disso, semeou a preparação corporal diferenciando-a das atividades de um coreógrafo.

⁹ Augusto Boal (1931-2009) foi um diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro. Fundador do Teatro do Oprimido, Boal foi conhecido mundialmente pela dimensão política e social presente em seu trabalho.

¹⁰ José Celso Martinez (1937), conhecido no teatro como Zé Celso, é diretor de teatro, dramaturgo e ator brasileiro. Líder do Teatro Oficina, Zé Celso é conhecido por suas montagens de criações coletivas no teatro.

¹¹ Preparador corporal, coreógrafo, bailarino e professor. Klauss Vianna (1928 - 1992) é precursor dos entendimentos de Consciência/ Expressão Corporal, associados ao corpo nas artes cênicas.

Klauss Vianna é também um dos principais responsáveis pela adoção da nomenclatura “preparação corporal” na década de 1970. Outra forte influência - mais atual - que contribuiu para a utilização desta nomenclatura é a Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna, com a inauguração da Pós-Graduação em Preparação Corporal nas Artes Cênicas¹². Atualmente este termo pode ser encontrado em diversas fichas técnicas, premiações, pesquisas acadêmicas etc.

Outras nomenclaturas para o trabalho corporal de atuantes podem ser encontradas em fichas técnicas e estudos teóricos como “direção de movimento”, “orientação de movimento”, “técnicas de corpo”, “supervisão de trabalho corporal”, entre outros, mas “preparação corporal” foi o termo que mais vingou, muito por influência de Klauss Vianna, como citado no parágrafo anterior.

Há, no universo teatral, reflexões sobre as semelhanças e diferenças, no que diz respeito aos termos *preparação corporal* e *treinamento corporal*. Para uns/umas teóricos/as a preparação e o treinamento englobam o mesmo objetivo, que é a formação dos/as atuantes, como é possível observar no discurso de Monis (2003. p. 80), quando afirma que: “uma preparação, a proposta de um trabalho diário, ‘o treinamento’, é algo a ser cultivado entre os atores, principalmente os profissionais do chamado teatro comercial.”. Ainda segundo Monis (2004. p. 205) “a ideia de uma preparação, de um treinamento é algo comum, mesmo para quem não aceita essas ideias; sabe-se que existem metodologias para a aprendizagem do ator” . Nestas afirmações, Monis reúne *preparar* e *treinar* no mesmo espaço, como um trabalho diário que finda na formação do/a atuante.

Já outros/as teóricos/as entendem a preparação e o treinamento como momentos e objetivos diferentes na vida teatral dos/as atuantes, como é o caso de Lopes (2016) que em sua pesquisa defende que:

Na busca por uma mínima delimitação conceitual, preparação corporal e treinamento se referem, desse modo, a momentos distintos de trabalho sobre os atores. Por mais que possam coincidir em termos de metodologia, suas finalidades lhe garantem características divergentes. (LOPES, 2016, p. 26).

De acordo com Lopes (2016), outras diferenças entre estas duas atividades podem ser citadas como: 1) a duração: no treinamento o tempo é indefinido, já a

¹² Mais informações sobre a Pós-Graduação em Preparação Corporal nas Artes Cênicas acessar: <https://www.angelvianna.com.br/preparacao-corporal>

preparação tem o prazo estabelecido pelo espetáculo; 2) a metodologia: que pode ser a mesma, mas, no treinamento almeja-se investir na técnica até finda-la, já a preparação tem uma relação fluida podendo mudar de metodologia durante o processo; 3) a prioridade: no treinamento a prioridade é o trabalho na técnica que está sendo desenvolvida, diferente da preparação em que a prioridade é o espetáculo em si; 4) a origem: desde o século XX, o treinamento de atores é uma atividade mais consolidada na história do teatro, em oposição à preparação corporal que é uma atividade nova e ainda em processo de consolidação.

Ainda que tenham muitas diferenças, como as citadas acima, essas duas atividades fazem parte do mesmo universo, que diz respeito à expressão corporal de atores no teatro. Uma de suas maiores semelhanças são as metodologias, ainda que sejam aplicadas para alcançar objetivos distintos.

Diante desta discussão, o presente estudo compreende ambas as visões (MONIS 2003; 2004 e LOPES 2016) mas opta pelo termo *preparação corporal* entendendo-o como um campo fluido, que pode ter, ou não, uma ligação direta com um espetáculo teatral. Para Torres Neto (2009, p. 41): “O treinamento é um procedimento técnico, não é um procedimento estético ou poético”, porém, neste estudo, nos relacionamos com o termo *preparação corporal* pensando-o como um campo técnico (não relacionado com o espetáculo), mas podendo ser também artístico e poético (relacionado a um espetáculo).

Ainda que seja um campo recente no teatro, a preparação corporal, desde sua origem, tem um propósito evidente, proporcionar um aperfeiçoamento da consciência e expressão corporal de atores teatrais. Quando veiculada a um espetáculo teatral, a preparação corporal é responsável por diversas atividades, como afirma Lopes sobre o/a preparador/a corporal em relação à um espetáculo:

[...] o preparador corporal é quem deve identificar (conscientizar a si e ao intérprete em questão) e agir (encaminhar o melhor procedimento) sobre a necessidade daquele corpo. Ele atua como um verdadeiro mediador entre três poéticas: 1) a do ator, derivada do trabalho do ator sobre si mesmo, oriunda das práticas, treinamentos, formação etc. que viveu; 2) a do diretor, nascida de uma visão singular sobre o material a ser trabalhado; 3) a da obra em questão, as inspirações e potencialidades do texto, pesquisa ou o que quer que sirva de suporte dramático/estrutural à criação. (LOPES, 2016, p. 27).

O/a preparador corporal, para Tavares (2012), se caracteriza como uma “figura-ponte” agindo entre o/a diretor/a e o elenco, essa função propõe um olhar mais direcionado ao corpo do/a atuante, para atender, de forma mais positiva, às exigências da encenação.

FIGURA 1 - Preparador como figura-ponte



Fonte: Autoria própria

Para Lopes:

Dentre os objetivos maiores do preparador corporal foi destacado o de se integrar à proposta da encenação em que ele estiver inserido, como uma espécie de coreógrafo transposto, que atua a serviço de um projeto artístico, em diálogo constante com o diretor. Os objetivos específicos do preparador seriam, entre outros, os de tornar o ator mais expressivo e preciso em sua atuação, conscientizando-o das suas ferramentas, notadamente, a relação do movimento corporal com o espaço e o tempo. (FORSBERG e TAVARES *apud* LOPES, 2012, p. 4).

A ideia do/a preparador/a corporal como uma “figura-ponte”, pode ser ampliada, ao pensarmos a preparação corporal como um “campo-ponte”, ou seja, ainda que sem relação explícita com um espetáculo teatral, a preparação opera no caminho entre a metodologia e o objetivo, ou ainda, o objetivo e a materialidade corpórea dos/as atuantes. A preparação corporal no teatro, aponta para um corpo cênico.

FIGURA 2 - Preparação como campo-ponte



Fonte: Autoria própria

Entendemos aqui a preparação corporal enquanto uma função técnica e artística, que se relaciona com esses campos de forma indissociável como é o próprio fazer teatral. Sendo assim, a preparação corporal pode ser compreendida como um campo-ponte. O/a profissional dedicado a esta atividade é identificado por Lopes (2016) como um/a agente da transformação.

A partir dos estudos de Lopes (2016) e Monis (2003 e 2004), é possível pontuar alguns dos objetivos da preparação corporal, como por exemplo: 1) assistir corporalmente atuantes de teatro; 2) viabilizar a consciência e sensibilização dos corpos do elenco; 3) proporcionar caminhos para melhorar disponibilidade e presença dos/as atuantes; 4) despertar capacidades físicas e expressivas para a cena; e 5) preparar para a ação cênica;

Para Trajano (2010), o/a preparador/a é um/a pesquisador/a do movimento, que tem a capacidade, por meio das abordagens escolhidas, de liberar resistências e facilitar a expressividade do trabalho dos/as atuantes. A preparação é um campo em constante fluxo e imerso na ideia de transitoriedade. Assim como sua prática e metodologias escolhidas, a própria terminologia é uma pesquisa constante, vigente.

O/a profissional dedicado/a à preparação corporal no teatro precisa ter e trabalhar, essencialmente, com sensibilidade, observação, atenção, presença e escuta ativa, em prol do objetivo técnico e/ou artístico, sem excluir as subjetividades dos/as integrantes do grupo, espetáculo ou turma.

A formação deste profissional é dada por diversas frentes. Já foi citado nesta pesquisa a Pós-Graduação em Preparação Corporal nas Artes Cênicas, oferecida pela Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna, que ocupa academicamente um possível lugar para a formação deste profissional, mas um/a preparador/a pode vir de outras atividades como da dança (de onde surge originalmente), da educação física, das artes marciais ou partir de vivências pessoais.

A preparação corporal existe, porque há uma grande demanda pela expressividade corporal dos/as atuantes nos espetáculos teatrais. É um campo para desenvolver o que podemos chamar de corpo cênico.

Para discutir sobre corpo cênico, primeiramente, é necessário compreender o termo “cênico”. De acordo com Pavis (1999, p. 44) cênico é o “que tem relação com a cena”, e “que se presta à expressão teatral”. Sendo assim, para falar sobre corpo

cênico, este estudo se vale das contribuições de Pavis, falando de um corpo para a cena artística. Um corpo preparado, atento, presente e disposto.

Pensar um corpo cênico é pensar um corpo extracotidiano, como nos traz Barba (1994), um corpo em um estado de presença, prontidão e atenção, características que nem sempre utilizamos no nosso cotidiano, devido a todas as informações e distrações existentes no ato de viver. Porém, no que tange a cena, o corpo necessita, sempre, de atenção, presença e disponibilidade. Para França (2015) o corpo cênico é um corpo disponível, que possui presença cênica, tônus muscular.

De acordo com Azevedo (2012), um corpo disponível é capaz de responder ativamente aos mais variados impulsos e gerenciar o fluxo de energia para melhor aproveitamento das movimentações:

O corpo disponível é aquele que permite; que não se isola do fluxo dos acontecimentos ao redor de si que se envolve com o meio ambiente e com os estímulos vindos, não só da personagem, mas da relação com o grupo de criação. Corpo disponível é aquele capaz das respostas espontâneas e novas que somente a ausência de preconceitos e defesas maiores contra o mundo podem assegurar. (AZEVEDO, 2012, p. 192).

Portanto, pode-se supor que a instauração de um estado de disponibilidade corporal seria uma das premissas básicas para o desenvolvimento do corpo cênico. A disponibilidade, abordada aqui, não diz respeito à passividade submissa, e sim ao domínio e à consciência corporal utilizados em prol da cena.

O corpo cênico não é duro, resistente, tampouco isolado. Quando em cena, o/a atuante precisa estar imerso/a totalmente na ação, seja de forma racional, emocional, ou em ambas as opções; o indispensável é a qualidade da atenção e a disponibilidade para a dinâmica particular de cada espetáculo. O/a atuante precisa estar sempre disponível e presente em cena.

O nexó do corpo cênico é o fluxo. [...] estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total. (FABIÃO, 2010, p. 322).

Ainda que haja, no teatro, uma demanda pela corporeidade cênica, este estudo não pretende lidar com o corpo como um instrumento ou ferramenta dos/as atuantes para a cena, senão como um corpo total, como um elemento constituinte e

indissociável dos/as atuantes, uma vez que, de acordo com Strazzacappa (2012, p. 30): “Seu corpo não é instrumento. O ator é em si seu próprio corpo”.

Ainda nessa premissa, Ramos-Silva (2016) defende que:

É no corpo que se funda nossa história. O corpo não é instrumento de. O corpo sou eu. A construção do meu intelecto, o meu caminho com o mundo, em primeiro lugar, se dá através do meu corpo. Então o corpo não é instrumento para alguma coisa, o corpo sou eu. (RAMOS-SILVA, 2016).¹³

Quando em cena, o que está em ação não é apenas a fisicalidade do/a atuante, senão a totalidade do seu corpo. O corpo é constituído pela sua materialidade, mas também por outras dimensões, como a mente, os contextos culturais, econômicos, espirituais e fisiológicos (LOPES, 2016). Essas dimensões precisam ser levadas em consideração, uma vez que não há indivíduo neutro, sem história e sem atravessamentos, somos seres compostos por entrelaçamentos.

Várias pensadoras defendem a unicidade corpo-mente como é o caso de Azevedo, quando afirma que: “Essa forte inter-relação corpo-mente não poderá ser esquecida e será tomada como fundamento para qualquer labor desenvolvido com o ator.” (2012, p. 136); e Luciane Ramos-Silva, que em sua pesquisa intitulada *Corpo em diáspora* defende que:

O interesse em referenciar esta noção de corpo se assenta no fato das danças afro-diaspóricas serem o principal campo para nossas reflexões e, enquanto tais, agregarem essa dimensão expandida de corpo, em oposição à noção herdada pelo pensamento cartesiano em que corpo, mente e contexto estão cindidos. (RAMOS-SILVA, 2016, p. 163).

Lobo e Navas (2003, p. 74), ao abordarem sobre o corpo nas artes cênicas trazem a imagem de um corpo inteiro: “quando me refiro ao corpo e suas memórias, estou me referindo a um corpo por inteiro, com cérebro, mente e espiritualidade.”. É nesse caminho de um corpo total, corpo inteiro, que trilhamos reflexões sobre o que seria e quais as características de um corpo cênico.

Diante das discussões e pensamentos pontuados no decorrer deste capítulo, podemos traçar possíveis características para o corpo cênico. Sendo algumas delas:

¹³ Fala retirada da vídeo-aula “Danças Africanas e suas diásporas no Brasil”, realizada por Luciane Ramos-Silva para o CYBERQUILOMBO e disponível na biblioteca online labExperimental.org. <<https://www.youtube.com/watch?v=tP206mrqm98>>. Acesso em 25 jan. 2023.

Presença (LOBO E NAVAS, 2003; AZEVEDO, 2012 BARBA E SAVARESE, 2012);
Disponibilidade (BARBA, 1994; AZEVEDO, 2012); Atenção (LOPES, 2016);
Vitalidade (AZEVEDO, 2012); Sensibilidade (LOBO E NAVAS, 2003; AZEVEDO,
2012); e Tônus Muscular (LOBO E NAVAS, 2003);

3 DESARRANJO CORPORAL

O *Desarranjo Corporal*, prática poético-corpórea idealizada e desenvolvida por Ricardo Januário, é uma proposta recente no universo das artes da cena, principalmente no que diz respeito ao campo teórico/acadêmico. Sendo assim, há uma inexistência de referencial teórico (artigos, ensaios, relatos de experiência, monografias, dissertações, teses etc.) referente ao *Desarranjo*.

A fim de viabilizar este estudo e elaborar aporte teórico, foi realizada, como instrumento metodológico, uma entrevista¹⁴ semiestruturada, por meio da plataforma Zoom, com Ricardo Januário. Para Haguette (2010, p. 81), a entrevista é “[...] um processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado”.

Este estudo enseja delinear, em parceria com Januário, alguns princípios fundamentais presentes no *Desarranjo Corporal*. Para tal fim, é de extrema importância que iniciemos a reflexão pelos componentes basilares da prática poético-corpórea. Mas, antes disso, nos aproximamos de duas questões: Quem é Ricardo Januário?, e O que é o *Desarranjo Corporal*?

Imagem 1 - Ricardo Januário



Fonte: Arquivo retirado do Instagram do entrevistado.¹⁵

¹⁴Entrevista completa disponível no Apêndice 1 desta monografia.

¹⁵Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CnekyKA0vx_/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

Ricardo Januário se define enquanto Idealizador do *Desarranjo Corporal*, bailarino, coreógrafo, pesquisador, professor e orientador do gesto, ele é mineiro, natural de Passos/MG, onde viveu a maior parte de sua vida com sua mãe e mais três irmãos.

De acordo com Januário, sua inserção na dança tem duas versões, a primeira é que seus pais gostavam muito de dançar, sendo inserido, desta forma, no universo da dança por meio do contexto familiar. No tocante à esta primeira versão, ele relembra:

Eu descobri que meu pai dançava bastante, gostava de dançar. Mas isso foi uma novidade para mim. Depois de 16 anos dançando eu escuto do meu pai que ele gostava de dançar. [...] Minha mãe dançava bastante também, na sala de casa mesmo. [...] isso provavelmente deve ter me influenciado. (JANUÁRIO, 2023).

A segunda versão é que Januário iniciou na dança em 2006, aos 14 anos, por meio de um convite de Célia Pacal para dançar, junto com outros adolescentes, a música *Thriller* de Michael Jackson no “Bloco da Alegria”, em uma competição de carnaval da cidade de Passos/MG.

Após aceitar o convite para dançar no bloco, experiência que trouxe reverberações contínuas na sua trajetória, Januário iniciou junto com outros amigos o grupo de dança “Os Incríveis”, que se constituiu como um dos maiores coletivos de dança da cidade, realizando apresentações em desfiles de passarela, escolas públicas e privadas, festivais etc.

Em 2009, Ricardo Januário e outros integrantes desse grupo receberam bolsas de diversas escolas para estudar dança em São Paulo/SP, entre todas as opções, Januário escolheu estudar dança no Pavilhão D Centro de Artes, escola localizada no bairro Campo Belo/SP, onde iniciou seus estudos, no ano de 2010, com foco, principalmente, no *ballet* clássico e posteriormente na dança contemporânea.

No seu processo de formação, Januário percebeu que tinha muita dificuldade em absorver os conteúdos aplicados ou aprender as coreografias codificadas da maneira que seus/suas professores/as ensinavam. O artista comenta: “Durante toda a minha formação, eu era a pessoa que demorava um pouquinho mais para pegar, seja para pegar a sequência, seja para pegar um rigor técnico” (JANUÁRIO, 2023).

Em contrapartida, havia uma habilidade em se apoderar dos ensinamentos e traduzir para o seu próprio corpo: “eu sinto que tenho muita facilidade de tornar a coisa minha, mas eu tenho muita dificuldade, ou tive, de absorver inicialmente os conteúdos” (JANUÁRIO, 2023).

Essa característica na forma de lidar com a dança e sua percepção em compreender que não seria - nem precisaria ser - apenas um reproduzidor de uma coreografia mecânica e pré-codificada, se deu por causa dos ensinamentos de Edson Fernandes, seu professor e mestre. Para Ricardo Januário, Edson foi responsável por despertar a atenção para a autonomia e autopercepção do movimento, ou seja, ainda que existisse uma coreografia, cada corpo iria reagir e reproduzir de uma forma diferente, devido aos diferentes aspectos cognitivos, motores, afetivos e expressivos presentes em cada indivíduo.

Quando ele faz essa ficha cair para mim, de que eu não ia ser um reproduzidor fiel de uma gestualidade, até porque eu não tinha habilidade para isso, - vários coreógrafos que eu fui passando eu fui percebendo que eu tinha muita dificuldade de fazer a coisa do jeito que era pra ser feita - eu começo a me apropriar daquilo que eu entendia/aprendia e a traduzir no meu corpo, tentando ser o mais fiel possível tanto à pessoa que propôs o gesto, quanto ao respeito ao meu corpo. Edson Fernandes me apresentou esse caminho. (JANUÁRIO, 2023).

A repetição a qual Januário se opõe é a repetição/cópia mecânica, e não a repetição consciente, que preza pela percepção e conscientização do movimento e pela singularidade que cada corpo pode manifestar neste processo de criação que envolve uma repetição. Para Domenici (2010), a repetição mecânica do movimento: “pode levar a um automatismo que diminui a autopercepção. Assim, busca-se um tipo de repetição que estimule a aprendizagem da dança, capaz de manter os sentidos bem vivos” (DOMENICI, 2010, p. 78).

Para Souza: “O ensino da dança tem uma longa história de prática fundada em princípios do pensamento cartesiano, que se utiliza da ideia de um corpo construído de fora para dentro e que obedece a uma lógica de repetição e cópia.” (SOUZA, 2012, p. 74). Ao refletir sobre os/as coreógrafos/as que aplicam técnicas de dança com o objetivo apenas de reprodução mecânica do movimento com fins puramente estéticos, Strazzacappa defende que:

Os coreógrafos não estavam necessariamente preocupados com o corpo, nem com a individualidade de cada dançarino. Ao contrário, o dançarino dever-se-ia colocar à disposição do coreógrafo, anulando, se preciso (e possível) fosse, suas características pessoais. [...] O dançarino é, assim, um instrumento (uma massa de modelar) a serviço de uma estética. (STRAZZACAPPA, 2009, p.49).

Para Strazzacappa (2009), várias técnicas da dança moderna como as de Merce Cunningham¹⁶, Martha Graham¹⁷ e José Limón¹⁸, tinham como objetivo uniformizar os diferentes corpos dos/as bailarinos/as, por meio da adequação do movimento dos intérpretes à concepção de movimento do/a coreógrafo/a.

Diante dessas inquietações, há nas pesquisas de Januário, uma busca pela dança que lide com um corpo vivido ou um *corpo-sujeito*, no lugar de um *corpo-objeto*, em que o corpo do/a atuante é tido como um instrumento para alcançar o fim artístico. No tangente ao *corpo-objeto*, Souza (2012) comenta que: “os aspectos físicos e motores deveriam ser tratados de maneira dissociada de todo o resto. Tradicionalmente, essa perspectiva sempre foi mais aceita, sendo, inclusive, muito comum na maioria das práticas corporais, entre elas, na dança.” (SOUZA, 2012, p. 29). Já no *corpo-sujeito* “os aspectos motores não podem ser apartados da história de vida da pessoa, das suas experiências e memórias.” (SOUZA, 2012, p. 29).

Alicerçado nas reverberações dos ensinamentos de Edson Fernandes, Januário reposiciona seu olhar a respeito da dança, estudando a gestualidade com base na sua própria individualidade; investigando, despertando, percebendo e potencializando suas características pessoais na dança, assim como fizera no início da sua jornada em Passos/MG.

Podemos entender esse pensamento/reposicionamento/movimentação, ainda na década de 2011, como uma semente para o que seria o *Desarranjo Corporal*.

[...] ali, desperta pelo menos a sementinha, porque ali eu reconheço a necessidade de inventar um mundo, porque o mundo como ele tinha sido posto para mim eu nunca via, eu não me via pertencente

¹⁶ Merce Cunningham (1919 - 2009) foi um bailarino e coreógrafo estadunidense, conhecido pelo estilo experimental e vanguardista presentes na sua dança. Ele foi um dos responsáveis por mudar os rumos da dança moderna.

¹⁷ Martha Graham (1894-1991) foi uma bailarina e coreógrafa estadunidense, fundadora da Martha Graham Dance Company, conhecida por revolucionar a história da dança moderna.

¹⁸ José Limón (1908 - 1972) foi um bailarino, professor de dança e coreógrafo mexicano-estadunidense, considerado um dos precursores da dança moderna.

às companhias, eu não passava em audições... Naquele momento eu comecei a perceber a necessidade de inventar essa dança comigo mesmo. (JANUÁRIO, 2023).

Ao refletir sobre a dança, o mundo e quem somos, Souza (2012) defende que: “O movimento nos coloca em constante relação, uma relação íntima e profunda com o entorno. E, segundo ela, é a qualidade dessa relação que define como o mundo é para cada um de nós e quem somos.” (SOUZA, 2012, p. 32). É nessa perspectiva, de repensar as relações e a qualidade do movimento, que o desejo de inventar/elaborar um novo mundo surge para Januário.

No entanto, é apenas em 2016, por meio de um convite para ministrar aulas no Centro de Referência da Dança (CRD) em São Paulo, que o *Desarranjo Corporal* surge de forma efetiva. Januário já ministrava aulas desde 2013, mas sua metodologia era voltada para a dança contemporânea e esse convite em 2016 foi uma oportunidade para o artista pôr em prática o que já pesquisava há algum tempo, um outro jeito de dar aula. Essa nova metodologia de aula, pensada, a priori, para o CRD, recebe o nome de *Desarranjo Corporal*.

Portanto, pode-se supor que o que Januário deseja criar/elaborar, é uma metodologia em que as proposições sejam fundamentadas em *como se faz* no lugar de *o que se faz*. Nesse sentido, pode-se conjecturar que o *Desarranjo* se aproxima das técnicas da Educação Somática¹⁹, que é um campo teórico prático formado por variados métodos que se fundamentam no aprimoramento da percepção corporal para transformação de movimentos e atitudes motoras, possibilitando o conhecimento de si próprio (SOUZA, 2012).

Sobre o nome *Desarranjo*, Januário comenta:

Eu lembro de refletir bastante e de conversar com a Celinha²⁰. Eu queria algo que conectasse um pouco com a roça, modão de viola, algo que conectasse um pouco com uma palavra que toda vez que eu falasse, eu relembresse de onde eu vinha. Naquela ideia de construção/desconstrução, elaboração/reelaboração de gestos e de

¹⁹ Sobre Educação Somática, Strazzacappa comenta: “a expressão Educação Somática foi definida pela primeira vez por Thomas Hanna em 1983, num artigo publicado na revista Somatics. O referido artigo afirmava que a Educação Somática era a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio-ambiente. Estes três fatores vistos como um todo agindo em sinergia” A Educação Somática “engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes.” (STRAZZACAPPA, 2009, p. 48-49).

²⁰ Celinha é como Ricardo Januário se refere, carinhosamente, à Célia Pacal, figura importante na sua trajetória artística.

caminhos, me veio essa palavra *Desarranjo*. Arranjo/*Desarranjo*, que dialogava com construção/desconstrução. Eu faço até uma brincadeira ali colocando próximo da música, um arranjo musical, o que seria um *Desarranjo*? Enfim, faço uma brincadeira com a construção e desconstrução e daí surge essa palavra *Desarranjo* que me lembra a roça de onde eu vim. (JANUÁRIO, 2023).

A ligação do *Desarranjo Corporal* com a desconstrução/reelaboração, pontuadas na escolha do nome da prática, surge, principalmente, na tentativa de pensar uma metodologia diferente das variadas experiências negativas que Januário teve em algumas aulas de dança, como ele mesmo relata: “eu vivi muitas aulas duras durante as minhas formações” e “muitas experiências traumáticas, em danças, de limitação. Como se nem a dança mesmo me coubesse.” (JANUÁRIO, 2023).

Ao chegar em São Paulo/SP, Januário ouviu, em uma das primeiras aulas, que ele não tinha “cara de bailarino”. E como seria a cara de um/a bailarino/a? Quais os traços físicos definem quem é e quem não é? Pode-se supor que Januário vivenciou episódios de racismo nessas aulas de dança, já que situações semelhantes foram relatadas por outros/as bailarinos/as negros/as.²¹

Experiências negativas como o racismo, e metodologias mecanicistas e excludentes podem instaurar, na relação ensino-aprendizagem, para estudantes/atuentes, um espaço difícil, pautado na negativa de possibilidades e de pertencimento.

A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos. Em algumas ocasiões, esses cantos de experiência são cantos de protesto, de rebeldia, cantos de guerra ou de luta contra as formas dominantes de linguagem, de pensamento e de subjetividade. (LARROSA, 2016, p. 10).

²¹ Há inúmeros relatos de bailarinos e bailarinas que sofreram e/ou sofrem racismo na dança, como é o caso da bailarina Ingrid Silva, que sofreu racismo nos Estados Unidos. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2023/01/18/bailarina-brasileira-ingrid-silva-diz-que-sofreu-racismo-estrutural-nos-eua.ghtml>>. Acesso em 03 abr. 2023; da Cia de *Ballet* Bolshoi, que utilizou *blackface* em bailarinas brancas. Disponível em: <<https://noticiapreta.com.br/bailarina-afro-americana-denuncia-racismo-em-companhias-de-ballet/>>. Acesso em 03 abr. 2023; e da bailarina brasileira que desabafou sobre obrigatoriedade de penteado no ballet. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/bailarina-desabafa-sobre-racismo-obrigatoriedade-de-penteado-cita-furidas-no-couro-cabeludo-nao-estava-me-sentindo-bem-1-25374404>>. Acesso em: 03 abr. 2023.

Pode-se considerar que a falta de reconhecimento e pertencimento frente a algumas linguagens da dança incentivaram o nascimento, em 2016, do *Desarranjo Corporal*, com uma necessidade de criar, em contraponto ao *não* recebido com frequência, um espaço para o *sim*, a partir da imaginação de um novo mundo. “Luciane Ramos-Silva, que é uma referência para mim, fala uma coisa que é: ‘Imaginar é realizar. Imaginar é o primeiro passo’” (JANUÁRIO, 2023)²². Ainda sobre a imaginação e a criação de um novo mundo, inventado por meio da dança, Januário comenta que “O *Desarranjo* também é uma brincadeira de inventar vida, tornar essa vida uma arte do viver, sacralizar.” (JANUÁRIO, 2023).

O *Desarranjo Corporal* em todas as atividades propostas, seja na dança individual de Ricardo Januário ou em oficinas, cursos e preparações corporais ministradas por ele, se posiciona, desde seu nascimento, sobre um questionamento norteador, que está ligado a como se dá a elaboração de gestos e as características corpóreas na simplicidade²³. Para Januário (2023), o *Desarranjo* é compreender sobre a corporeidade e a gestualidade.

Corporeidade, no Léxico de Pedagogia do Teatro (KOUDELA e ALMEIDA JÚNIOR, 2015, p. 34), é definida como: “manifestação cotidiana que se nos apresenta nos movimentos naturais e mais simples, naqueles primeiros modos de se estar no mundo que integram o sentir, pensar e o agir.”. E no que diz respeito à gestualidade, o gesto:

[...] pode ser definido como um movimento expressivo feito intencionalmente ou decodificado como tal, constituindo-se em um signo com significante e significado, no sentido de que sua leitura ocorre a partir de condições psicológicas da emissão/recepção e segundo padrões culturais e sociais vigentes. É claro que o gesto é parte integrante de todos os âmbitos da ação humana, estando disseminado na variedade de suas intervenções. No entanto, nessa definição, a partir dos rituais e das celebrações coletivas, o nosso interesse está voltado para o gesto deliberado com intenção *estética* (KOUDELA e ALMEIDA JÚNIOR, 2015, p. 89).

Vale ressaltar, no entendimento do *Desarranjo Corporal*, que a proposta poético-corpórea de Ricardo Januário não se firma enquanto uma elaboração

²² Comentário realizado em uma conversa informal entre Ricardo Januário e Erique Nascimento em fevereiro de 2023.

²³ Assim como defende Strazzacappa (2001, p. 82): “simples aqui é entendido como as ações que implicam o mínimo esforço físico”. Nesse sentido e usando as palavras de Vieira, o *Desarranjo* propõe “trazer para o nível da consciência as ações que poderiam facilmente passar despercebidas” (VIEIRA, 2015, p. 132).

tecnicista/mecanicista. O *Desarranjo* não se desenvolve diante de uma metodologia em que os participantes irão copiar mecanicamente movimentações e adquirir características e fundamentos, apenas tecnicistas, de determinados estilos de dança, e sim, em uma metodologia pedagógica mais crítica, reflexiva e permissiva. A respeito do mecanicismo, Frasão (2015 *apud* WOODRUFF, 1999) argumenta que:

O mecanicismo consiste na visão de que todo fenômeno do universo, particularmente a vida, pode ser explicado em termos da Física ou Química. [...] A técnica da dança moderna é, em sua grande maioria, ensinada e aprendida como uma atividade mecânica que valoriza o virtuosismo quantitativo – o quão alto, quão rápido, quão grande [...] (FRASÃO *apud* WOODRUFF, 1999, p.32).

O que o *Desarranjo* objetiva é oferecer caminhos para o entendimento da corporeidade e da gestualidade, por meio da autopercepção e da consciência de si, para que os/as atuantes que presenciarem a prática, materializem em seus corpos infinitas possibilidades. Neste sentido, “o foco está realmente nos processos de aprendizagem e na experiência enquanto um caminho para a experimentação, investigação e descoberta.” (SOUZA, 2012, p. 46).

A consciência, assim como aborda Souza (2012, p. 32), a partir do estudo de Damásio (2000), “é uma estratégia ultra-refinada de sobrevivência, desenvolvida ao longo do processo evolutivo, o que quer dizer que os seres dotados dela têm melhores condições de lidar com o mundo e sobreviver”. Souza (2012) ainda defende que a percepção é um instrumento para que um indivíduo possa realizar mudanças nos seus comportamentos e gestos.

O corpo inserido na prática pedagógica do *Desarranjo*, é entendido e movimentado, enquanto um corpo integrado, tanto entre corpo-mente-espírito, como entre esferas como a natureza, as questões sociais, raciais e regionais, por exemplo. No *Desarranjo*, todas as informações constituintes dos/as atuantes são de extrema importância para o desenvolvimento da gestualidade e para o entendimento da corporeidade.

A abordagem do *Desarranjo Corporal*, no que tange à unicidade corpo-mente, é outra característica que aproxima a prática das propostas da Educação Somática, uma vez que um dos princípios fundadores de ambos os campos consiste na negação do dualismo corpo-mente, prevalecendo a crença de que através do sentir,

do fazer e do perceber se constrói um saber. (STRAZZACAPPA, 2009; SOUZA, 2012).

Segundo Ramos-Silva (2016), as referências presentes em cursos de dança, principalmente acadêmicos, são referências eurocentradas que dizem/refletem pouco a respeito do corpo brasileiro. O *Desarranjo Corporal*, nesse sentido, leva em consideração justamente o corpo e tudo que está inserido/imbricado nele, para promover sua metodologia.

Ainda sobre a integralidade, principalmente no que diz respeito à natureza, Januário comenta sobre sua infância: “As brincadeiras que eu tinha eram, por exemplo, escalar árvores e imitar sons de pássaros, esse imaginário infantil junto à natureza me constitui até hoje em pensar uma relação de integração na vida” (JANUÁRIO, 2023).

Já acerca das questões de diversidade de gênero, de raça, física ou intelectual, há no *Desarranjo*, uma preocupação em lidar com a inclusão de forma direta e assertiva:

Se eu estou falando de construção e desconstrução então eu tenho que falar dessa inclusão também, e daí eu comecei a olhar para dança como eu estava olhando antes - só para mim mesmo - só que agora para dar aula também, uma aula que seja para todes, um espaço que seja acolhedor. (JANUÁRIO, 2023).

Entre 2019 e 2021, Januário fez parte do Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural, atuando diretamente com diversidade cognitiva e física, como, por exemplo, pessoas com autismo, síndrome de Down, cadeirantes e outras questões de mobilidade física. Ou seja, a prática pedagógica de Ricardo Januário é nutrida e permeada pelas questões da diversidade. Para Freire:

Faz parte igualmente do pensar certo a rejeição mais decidida a qualquer forma de discriminação. A prática preconceituosa de raça, de classe, de gênero ofende a substantividade do ser humano e nega radicalmente a democracia. (FREIRE, 2021, p. 36).

O *Desarranjo Corporal* é para todas/todos/todes. É, na práxis, um espaço de acolhimento e movimento. Assim como defende Azevedo (2012), Lopes (2016; 2020) e Ramos-Silva (2017; 2020), o corpo, no *Desarranjo*, é compreendido enquanto uma totalidade, com a unicidade corpo-mente-espírito e com todas as questões sociais presentes em cada indivíduo.

Os objetivos presentes na prática pedagógica poético-corpórea desenvolvida por Ricardo Januário, são diversos, como por exemplo, compreender nossa forma de existir no mundo, nossa singularidade.

Eu falo disso porque inúmeras vezes eu tentei dançar aquilo que o outro me propiciava e eu falhei tanto com o outro como comigo mesmo, às vezes que eu tornei aquilo parte de mim eu consegui ser verdadeiro com o outro e comigo. (JANUÁRIO, 2023).

Neste sentido, olhar para si a partir da sua história, com respeito e potencialização, é também um dos objetivos do *Desarranjo Corporal*. Outros objetivos de nível metodológico podem ser citados, como por exemplo, desenvolver um estado de presença, compreender como se dá a corporeidade e investigar a elaboração da gestualidade na simplicidade.

A prática do *Desarranjo*, está fundamentada em alguns princípios norteadores como a escuta ativa, o espaço-tempo enquanto uma ação potencializadora, a relação entre simplicidade e desafio, a importância do espaço do/a atuante e o afeto de potência. Januário comenta:

Eu não vou abrir mão da escuta ativa, não vou abrir mão dela. Não vou abrir mão da tentativa de ser uma ação potencializadora ao invés de repressora. Não vou abrir mão de ser um espaço no tempo. O *Desarranjo Corporal* como um espaço no tempo, um tempo potencializador. Essa escuta, para mim, é essencial, esse espaço de potencialização é essencial. Eu também não vou abrir mão de apresentar a simplicidade e o desafio. Eu não vou abrir mão, também, da outra pessoa ter o espaço dela, o que eu quero dizer com isso é que eu nunca vou propor algo que seja limitador, que é só de uma forma[...]. Eu não vou abrir mão de ver com quem eu estou na sala, com quem eu estou me relacionando. (JANUÁRIO, 2023)

A escuta ativa, de acordo com Santos (2013), é um dos principais alicerces da pedagogia da participação, em que o/a estudante/atuante é ouvido/a com atenção e valorizado/a pelo que diz e pensa. Ela é capaz de potencializar o desenvolvimento e aprendizagem do/a estudante/atuante. Para Lopes “a observação e a escuta são elementos essenciais a nosso entendimento de uma preparação corporal de atores.” (2016, p. 116).

Ainda sobre escuta ativa, Leira *et al.* (2020) defendem que:

Na escuta ativa, para além de ser necessário escutar com atenção o emissor, é também fundamental prestar atenção aos gestos e emoções demonstrados pelo emissor, durante todo o processo de comunicação, para que o receptor consiga compreender e interpretar

a mensagem que lhe é transmitida, pois ouvir não é escutar. (LEIRIA *et al.*, 2020, p. 437).

Paulo Freire, em seu livro “Pedagogia da Autonomia” (2021), defende que a educação exige saber escutar, para ele:

Somente quem escuta paciente e criticamente o outro, fala *com ele*, mesmo que, em certas condições, precise falar *a ele*. [...] O educador que escuta aprende a difícil lição de transformar o seu discurso, às vezes necessário, ao aluno, em uma fala *com ele*. (FREIRE, 2021, p. 111).

No tocante ao princípio que se refere à simplicidade e ao desafio, Januário afirma: “não vou abrir mão de apresentar a simplicidade e o desafio, parece um pouco contraditório, mas é porque para cada pessoa vai ser diferente a mesma ação, eu vou tentar trazer a relação de simplicidade e desafio para essa atuação.” (2023).

Essa relação entre simplicidade e desafio, de extrema importância para o *Desarranjo*, só é possível de ser desenvolvida se o encontro realizado se instaura com base em um afeto de potência. Spinoza defende o afeto na relação com o agir:

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; (SPINOZA, 2007, p. 98).

A ação, no *Desarranjo Corporal*, parte do afeto enquanto potência ativa. O que Januário propõe na sua prática poético-corpórea, é a alegria do encontro. “Afetos ativos, também chamados de ações, só podem ser alegres, porque o corpo sempre esforça-se para aumentar sua potência de agir. O corpo é uma potência que busca expandir-se e tornar-se alegre. Sempre!” (TRINDADE, 2014, s/p).

O espaço-tempo para investigação dos/as atuantes, o que podemos pensar como um princípio do *Desarranjo* a partir da fala de Januário, parte da premissa de que todos/as envolvidos/as na prática possuem saberes prévios e pessoais, nesse sentido, o *Desarranjo* estimula uma prática pedagógica de autonomia, em que a aprendizagem se dá entre a proposta e conteúdo do preparador/professor e os saberes dos/as atuantes/estudantes.

Para Freire (2021), a pedagogia da autonomia, precisa respeitar os saberes dos/as educandos/as, não apenas em reconhecer que existem, mas em estabelecer um diálogo entre o conteúdo e o saber previamente construído. “O respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros” (FREIRE, 2021, p. 58).

No caso do *Desarranjo Corporal*, o espaço-tempo do/a atuante permite que o/a participante una os aprendizados desenvolvidos por meio da prática aos saberes levados para a sala de ensaio e reconhece a individualidade do corpo presente, incentivando a apropriação da movimentação/reflexão proposta baseada nas suas próprias corporeidades. Para Januário, o *Desarranjo* é uma imersão em si: “lugar de autopotência, autoafirmação, autoaceitação e autovalorização.” (JANUÁRIO, 2020)²⁴

Bell Hooks (2017) defende a importância da reciprocidade no ato de ensinar, para ela: “Ensinar é um ato teatral. [...] Para abraçar o aspecto teatral do ensino, temos de interagir com a ‘plateia’, de pensar na questão da reciprocidade.” (HOOKS, 2017, p. 21-22). A relação proponente-atuantes é essencial para o *Desarranjo Corporal*. O ensino e/ou a preparação corporal só se dá, por meio da relação entre a corporeidade de cada indivíduo e as propostas do/a preparador/a corporal.

Ao ser questionado se a metodologia aplicada no *Desarranjo* é uma elaboração própria ou uma reelaboração/releitura de outras metodologias já existentes, Januário (2023) defende que é uma elaboração própria, uma vez que ele não se formou em nenhum estilo de dança específico.

Eu diria que eu estou em um processo de elaboração dela mesmo, não é uma recriação de algo porque eu não me formei em nada, quando eu olho assim, eu não me formei em nada. Se for juntar o *Gaga*²⁵, dá três ou quatro meses, você não vai se formar nessa linguagem com esse pouquíssimo tempo de experiência, eles têm regras muito pesadas para essa formação. Se for olhar o tanto de aulas que eu tive em dança africana, dança africana da Guiné, *ballet*, ou o tanto de encontro que eu fiz, eu não me formei em nada. Por isso é uma elaboração própria. (JANUÁRIO, 2023).

O fato de Januário não ter uma formação acadêmica em dança ou em um estilo específico, não quer dizer que o *Desarranjo* seja uma criação

²⁴ Depoimento feito por Ricardo Januário para o projeto “Enquanto Dormem os Teatros” disponibilizado no canal do youtube Sesc Pinheiros. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P8OvqFq5RHE&t=201s>>. Acesso em: 26 mar. 2023

²⁵ “Gaga” é uma metodologia desenvolvida por Ohad Naharin, utilizada para preparo físico e criativo dos/as bailarinos/as da Batsheva Dance Company.

deslocada/isolada de outras linguagens e/ou estilos já existentes. A prática poético-corpórea proposta por Ricardo Januário dialoga com muitas linguagens e tem no seu repertório técnico e artístico aprendizados experienciados em momentos diversos, mas a principal é a linguagem da gestualidade.

[...] por mais que seja uma elaboração (própria) não é uma invenção total absoluta. Eu me relaciono muito com inúmeras possibilidades de dançar, deixo bem vasto mesmo porque a minha pesquisa é bem vasta mesmo, e eu sou, neste sentido, um curioso. Ela não se fixa numa linguagem específica, ela se fixa numa relação corpo e gestualidade, corpo movimento. (JANUÁRIO, 2023).

Os exercícios aplicados na metodologia do *Desarranjo* variam de acordo com os objetivos de cada encontro, tem alguns encontros que são mais calmos, imersivos, meditativos, com o propósito de “reorganizar nossa energia para aquietar”, e tem outros encontros que são pensados e trabalhados com o objetivo de “instigar o fogo”. Para Januário (2023), “todos têm essa conexão com a chama, mas uns são mais uma chama mais baixa, mais rente, só para sustentar nossa energia, e outros são para queimar o espaço”.

Assim como a entrevista, foi realizada também uma análise, por meio da observação direta, de quatro aulas de Ricardo Januário realizadas em dezembro de 2021, no período da pandemia de Covid-19 (disponibilizadas no canal do *Youtube* do Sesc Consolação²⁶), a fim de compreender um pouco mais sobre os exercícios propostos no *Desarranjo Corporal*.

Essas quatro aulas foram escolhidas para análise deste estudo, por causa de sua data de execução, são aulas recentes - menos de dois anos -, e por estarem documentadas em formato audiovisual e disponibilizadas no *Youtube* com livre acesso, facilitando que a análise pudesse ser realizada com calma e atenção e, por serem quatro aulas com objetivos diferentes, mais interligadas pelos princípios e metodologia do *Desarranjo*. As aulas foram desenvolvidas e ofertadas para todos os

²⁶ Aula 1 - Articular e fluir como água. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xWd4f9PJesE>>. Acesso em: 30 mar. 2023;
Aula 2 - Me apoio no chão que pisei. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FSNLA4MbP3k>>. Acesso em: 30 mar. 2023;
Aula 3 - Pulsar na dança, pulsar pra vida. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IzFUBVgb5PE>>. Acesso em: 30 mar. 2023;
Aula 4 - O gesto de semear ao vento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MLHXvo1_z5A>. Acesso em: 30 mar. 2023.

públicos, sendo assim, pessoas com ou sem experiência na dança puderam experimentar.

A primeira semelhança que pode ser pontuada entre as quatro aulas são seus títulos, é possível notar a presença da poesia no processo de nomear os encontros. Januário propõe um título para cada um deles: aula 1: “Articular e fluir como água”; aula 2: “Me apoio no chão que pisei”; aula 3: “Pulsar na dança, pulsar pra vida”; e aula 4: “O gesto de semear ao vento”. Outros encontros, não analisados neste estudo, também receberam nomes poéticos, como é o caso da residência artística que participei em agosto de 2021, intitulada “Desaguar sobre si - A fásia de nós”.

Nas quatro aulas analisadas, foi possível observar a preocupação com a postura corporal para o início das atividades. Em todas elas Januário propôs que os/as participantes se organizassem com os pés em paralelo, ativassem a respiração consciente e reconhecessem o espaço em que estavam inseridos. No início dessas aulas, houve uma preocupação com a respiração, que para Lobo e Navas (2007, p. 63): “é a primeira relação do ser interior com o espaço externo”.

O ato de aterrar, de fixar os pés, em paralelo, no chão, possibilita que os pontos de apoio de cada participante estejam em estado de prontidão. A movimentação desses apoios é o que gera o movimento, que nada mais é do que uma eterna transferência de pontos de apoio. (LOBO e NAVAS, 2007).

Imagem 2 - Januário ministrando aula do *Desarranjo Corporal*.



Corpo Ancestral Contemporâneo – Desarranjo Corporal – o corpo como templo de morada | Aula 1

Fonte: Registro do vídeo disponibilizado no Youtube do Sesc Consolação. (2023)

O primeiro momento, de estabilidade, respiração e reconhecimento do espaço, é de suma importância para o *Desarranjo Corporal*, a fim de ampliar o espaço interno e espaço externo, para potencializar a prática corpórea que acontecerá no encontro. Sobre espaço interno, Lobo e Navas (2007) defendem que ele está relacionado com o próprio corpo no que diz respeito ao seu interior, já no tocante ao espaço externo as autoras afirmam que tem relação com o corpo em movimento e com o espaço exterior ao corpo, ocupado e desenhado por ele.

Outro ponto em comum entre as quatro aulas é a integração do corpo todo nas movimentações. Por mais que algumas aulas tenham um foco específico, como é o caso da aula 2 que propõe uma atenção maior direcionada aos pés, no decorrer das proposições todo o corpo é engajado, uma vez que para o *Desarranjo*, o corpo é sempre integrado, a movimentação dos pés interfere na coluna que movimenta os braços e assim por diante.

É possível supor que a gravidade é um ponto de investigação muito caro para a proposta do Ricardo Januário pois em todas as quatro aulas ela foi um ponto de partida para a autopercepção, partindo de movimentações que propunham, por exemplo, aterrar/enraizar/afundar (fixar os pés no chão e relaxar as tensões do corpo) e desestruturar e recompor (com os pés em paralelo, permitir que o corpo se entregue à gravidade e logo em seguida se recompor, estabelecendo um jogo de tensão e relaxamento).

A percepção, seja de si mesmo, de si mesma, ou do espaço, está presente no *Desarranjo Corporal* desde a filosofia da proposta até os exercícios aplicados. Nas quatro aulas foi recorrente a proposição de movimentação/investigação de apenas uma parte do corpo e logo após a proposição da percepção da diferença entre a parte movimentada e a parte não movimentada. Viabilizando, desta maneira, a conscientização do corpo e do movimento.

A investigação e a experimentação de ritmo, velocidade, engajamento de partes do corpo ou outras variantes, são bases para os exercícios propostos do *Desarranjo*. Em todas as aulas foi possível ouvir falas como “investiga em uma perna só”, “investiga o corpo todo pensando nos verbos (engajar/direcionar/articular/flexionar)”, “experimenta as bordas dos pés” e outros estímulos.

A investigação e/ou a experimentação estimula a autopercepção e o autoconhecimento, facilitando que os/as participantes/atuentes da prática, entendam nos seus próprios corpos, como cada movimentação/proposição se comporta. Neste sentido, esses fatores contribuem para a valorização da individualidade dos/as participantes e para a autonomia da aprendizagem, que são possíveis princípios que podemos visualizar no *Desarranjo Corporal*.

Ao refletir sobre autonomia dentro da prática poético-corpórea do Ricardo Januário, é possível salientar e dar ênfase ao fato de que em todas as aulas houve um tempo para experimentação livre e autônoma dos/as participantes. Ou seja, além das investigações e experimentações a partir de exercício, como caminhar, rotacionar articulações e respirar, ainda é destinado um tempo para as experimentações livres no final de cada aula, momento em que os/as participantes/atuentes podem revisitar conteúdos aprendidos e trazer conteúdos pessoais.

Em todo o momento, durante a experiência do *Desarranjo*, o/a participante/atuante pode trazer características pessoais, porém, nas experimentações livres é o momento em que eles podem escolher os conteúdos que mais lhe atravessaram para costurar/interligar com proposições pessoais.

Na quarta aula, Januário propõe uma partitura coreográfica, mas não uma coreografia dura e mecanizada, e sim propostas de movimentação interligadas ao estímulo para que cada participante possa imergir nos seus próprios ritmos e velocidades, construindo os signos e significados de cada movimento.

Além da autonomia da aprendizagem, o *Desarranjo* também provoca a autonomia do gesto. Na quarta aula, Januário comenta: “eu faço esse convite para você ir experimentando o lugar de transformar a gestualidade. [...] Relembrar cada gesto visto até aqui. O que ele está dizendo para você? O que ele está dizendo para mim? O que você pode estar dizendo com esse gesto”, ele ainda provoca: “Como seria se cada gesto tivesse autonomia?” (JANUÁRIO, 2021). Diante dessas provocações, cada participante é estimulado/a a realizar cada gesto dentro das suas vontades, alterando ritmo, forma ou velocidade, por exemplo.

Imagem 3 - Ricardo Januário ministrando a quarta aula analisada.



Corpo Ancestral Contemporâneo – Desarranjo Corporal – o corpo como templo de morada | Aula 4

Fonte: Registro do vídeo disponibilizado no Youtube do Sesc Consolação. (2023)

Brincar foi um verbo presente em todas as quatro aulas. Para Januário (2021) “Brincar pode fazer parte desse seu jeito de mover”. O verbo se fez presente na proposição de várias movimentações como “brincar mais com as articulações”, “brincar com a transferência de peso de um pé para o outro”, “brincar com os ritmos” ou “brincar com os pés”. O brincar, neste sentido, está ligado a ludicidade e ao prazer em se mover.

Na entrevista, realizada para este estudo, Januário (2023) comenta: “quando eu penso em dançar, eu penso em dançar enquanto um brincar”. Em sua pesquisa, ainda em desenvolvimento, Januário investiga o corpo-brincar/corpo-brinquedo, em que relaciona a dança à brincadeira, e o brincar a um direito do ser humano (JANUÁRIO, 2023).

O *Desarranjo Corporal* não tem uma sistematização fixa - ainda - , entretanto, levando em consideração as quatro aulas analisadas, pode-se notar algumas fases no trabalho do *Desarranjo*, sendo elas: (1) a imersão em si e no espaço; (2) as experimentações de velocidade e ritmo, por meio de diferentes proposições, lidando principalmente com a gravidade do corpo e do espaço; (3) a percepção de si mesmo, do movimento e do espaço; (4) experimentação livre; As fases nem sempre acontecem separadas, há uma intersecção entre elas. Ao passo que acontece a imersão em si e no espaço também ocorre a autopercepção.

É possível pontuar, nas aulas analisadas, momentos de sensibilização “olhar para si e para o espaço externo” e o “contato com o próprio corpo” (LOBO e NAVAS, 2007, p. 83), assim como momentos de conhecimento do conjunto corpóreo, por meio de diversas proposições, como por exemplo, reconhecimento e experimentações a partir dos ossos, das articulações, dos músculos, e da qualidade expressiva do movimento.

O *Desarranjo Corporal*, a partir dos seus princípios e por meio de sua metodologia, possibilita ao atuante o despertar de um corpo consciente de si, disponível, atento, sensível e poroso, características presentes no corpo cênico. De acordo com Azevedo (2012, p. 18), “Ginástica, esgrima e acrobacia são úteis, mas não essenciais ao desempenho do ator; este deve desenvolver, sobretudo, sensibilidade corporal”.

Ao refletir sobre a sensibilidade, Januário (2023) comenta: “Eu acrescentaria junto de sensibilidade, a porosidade. Porque a sensibilidade me parece um campo da escuta, e porosidade um campo de uma ação dessa escuta.” Sendo assim, o corpo no *Desarranjo*, caminha no sentido de despertar um corpo que escuta/percebe os estímulos internos e externos, e age. Para Lobo e Navas (2007), a sensibilização é um princípio fundador do corpo cênico.

No que diz respeito à disponibilidade, Januário afirma que é “muito difícil entrar em jogo sem disponibilidade” (JANUÁRIO, 2023). No *Desarranjo*, a disponibilidade é essencial para que o/a atuante se permita viver as proposições, confiando e imergindo em si mesmo e na metodologia aplicada. Neste ponto, o conceito de corpo disponível defendido por Azevedo (2012), debatido no capítulo 1 deste trabalho, entra em relação direta com o *Desarranjo*.

Outra característica presente e desenvolvida pela prática proposta por Ricardo Januário é a presença, para ele a presença é “fundamental para a gente conseguir conversar” (JANUÁRIO, 2023), para que o/a atuante consiga sustentar a mensagem que deseja passar, afinal, seja no teatro, na dança ou na performance, o/a atuante está sempre criando novas verdades/narrativas, e essas narrativas precisam ser sustentadas. Para Azevedo:

Quando um ator está realmente presente, concentrado no que faz, seu corpo ilumina-se. Toda a sua energia está voltada, todo o tempo, para os objetivos a que se propôs: uma grande integração entre seu

corpo, seus afetos e sua mente manifesta-se um tipo especial de brilho. (AZEVEDO, 2012, p. 180)

De acordo com Barba e Savarese (2012, p. 210), a presença é uma “qualidade discreta que emana da alma, que irradia e se impõe. O ator, quando tem consciência da sua própria presença, ousa exteriorizar aquilo que sente e o faz de modo apropriado, porque não precisa se esforçar: o espectador o segue, o escuta.” O *Desarranjo Corporal* é neste sentido, também, um caminho para o desenvolvimento do estado de presença.

Ao analisar os objetivos da preparação corporal, desenvolvidas no primeiro capítulo, pode-se constatar que o *Desarranjo* atinge, diretamente, a maioria delas, sendo assim, é possível compreender a proposta poético-corpórea de Ricardo Januário, como mais uma metodologia possível para a preparação corporal de atuentes teatrais.

A proximidade entre o *Desarranjo Corporal*, prática desenvolvida, à priori, na dança e a *preparação corporal* de atuentes teatrais, se fez presente no próprio nascimento da prática, quando no final de 2016 e início de 2017, período em que o *Desarranjo* estava nascendo, Januário é convidado para assinar a preparação corporal da ColetivA Ocupação²⁷. Desde então, até os dias de hoje, o orientador do gesto assina as preparações corporais da coletivA.

Imagem 4 e 5 - Ricardo Januário na preparação corporal da ColetivA Ocupação.



Fonte: Acervo retirado do Instagram de Ricardo Januário²⁸

²⁷ A ColetivA Ocupação é um encontro de artistas que se organizam, desde 2016, a fim de produzir artisticamente obras de teatro, dança e performance. A coletiva surgiu no contexto das ocupações decorrentes da reorganização escolar proposta pelo Governo do Estado de São Paulo em 2015 e 2016.

²⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CjDb9OouN0Y/>>. Acesso em 03 abr. 2023.

Além da ColetivA Ocupação, Januário também já atuou na preparação corporal do grupo de contato improvisação de Ricardo Neves²⁹ e recentemente com o grupo Teatro da Vertigem³⁰.

Para Januário, a preparação corporal lida principalmente com a saúde do corpo que vai entrar em cena. Ele defende que:

A preparação corporal que eu estou pensando no *Desarranjo Corporal* quando se relaciona com o teatro, se relaciona com os atores, não propriamente com o espetáculo. Se relaciona com a vida daquelas pessoas e não necessariamente com o espetáculo que elas vão produzir. (JANUÁRIO, 2023).

Sendo assim, a preparação corporal proposta pelo *Desarranjo Corporal*, lida em primeira instância com os/as atuantes, isso não exclui os objetivos da encenação, quando houver ligação com alguns espetáculos esses objetivos são priorizados, mas levando em conta principalmente, o/a atuante, sua saúde e a sua qualidade corpórea. Januário comenta: “Eu vou pensar um pouco mais no que os atores estão precisando, seja para entrar em cena, seja para conseguir vir ensaiar amanhã” (JANUÁRIO, 2023).

²⁹ Ricardo Neves é diretor, professor, bailarino, ator e organizador do Encontro Internacional de Contato Improvisação de São Paulo (atualmente na 13ª edição). Além disso, Neves é integrante do Núcleo Improvisação em Contato.

³⁰ Teatro da Vertigem é um grupo de teatro fundado em 1992, conhecido pela inovação da linguagem teatral e da locação de seus espetáculos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar os estudos acerca da preparação corporal no teatro e os dados analisados e organizados neste estudo sobre *Desarranjo Corporal*, pode-se notar a relação entre ambos. O objetivo deste estudo não é estabelecer o *Desarranjo* como única prática capaz de ser desenvolvida em uma preparação corporal de atuentes teatrais, e sim, entender a prática poético-corpórea do Ricardo Januário como mais uma possibilidade de trabalho corporal dentro das artes da cena.

O *Desarranjo* pode ser aplicado em uma *preparação* de atuentes teatrais por contribuir com os objetivos da *preparação corporal*, conforme compreendidos no primeiro capítulo deste trabalho. Também pode possibilitar o desenvolvimento do corpo cênico, visto que o *Desarranjo* ativa este corpo, de acordo com as características pontuadas também no primeiro capítulo.

Tecer reflexões sobre o *Desarranjo Corporal*, de Ricardo Januário, pode contribuir para amplificar a pluralidade de técnicas corporais trabalhadas no universo acadêmico, principalmente no que diz respeito aos cursos de Licenciatura em Teatro. Lidar/trabalhar/repensar/vivenciar saberes não presentes na academia colabora para a pluralidade de saberes, possibilitando a uma visão decolonial no âmbito curricular dos cursos de artes.

Este estudo é apenas o primeiro trabalho documentado, no formato escrito, dentro de uma instituição acadêmica, sobre o *Desarranjo*, mas vale ressaltar que é de interesse do artista e idealizador da prática, aproximar a proposta do ambiente acadêmico, a fim de possibilitar a reflexão teórica e a sistematização da metodologia desenvolvida por ele.

Para além de tecer e concretizar finais, proponho contribuir para a continuidade deste trabalho. Ensejo estimular, com este estudo, outras pesquisas dentro da temática abordada, assim como refletir sobre a importância do *Desarranjo* enquanto uma prática poético-corpórea recente no universo das artes da cena.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: Tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: Um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Realizações Editora, Livraria e Distribuidora LTDA, 2012.
- DOMENICI, Eloisa. “O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo.” **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010.
- FABIÃO, Eleonora. “Corpo cênico, estado cênico”. **Revista Contrapontos - Eletrônica**, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010
- FRANÇA, Juliana Nazar. “Corpo cênico, movimento estruturado e imaginário criativo: a conscientização do triângulo da composição no processo de criação do ator.” In: **Cena em Movimento**. Revista Cena PPGAC. Rio Grande do Sul. Nº2. 2011.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa**. 68ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Dulcina Editora, 2011.
- HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na Sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- JANUÁRIO, Ricardo. Entrevista com Ricardo Januário. Recife, 09 mar. 2023. Entrevista concedida para elaboração de Trabalho de Conclusão de Curso de Teatro do entrevistador Erique Nascimento.
- KOUDELA, I. D.; ALMEIDA JUNIOR, J. S. de. (Orgs.) **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LARROSA, Jorge. **Tremores: Escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- LEIRIA, M.; *et al.* “Aplicabilidade Da Comunicação Na Psicologia”. In: **International Journal of Developmental and Educational Psychology**. Espanha: vol. 1, núm. 1, p.435-442, 2020.
- LOBO, Lenora e NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento: um método para um intérprete criador**. Brasília: LGE, 2007.

LOPES, Daniel Silva Leuback. **O preparador corporal e o trânsito da concepção para o corpo em cena**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas- SP, 2016.

MANZINI, Eduardo J. **A entrevista na pesquisa social**. São Paulo: Didática, p. 149-158, 1990/1991.

MONIS, Fátima Cristina. “O trabalho do ator: A preparação que antecede a cena”. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 15, n. 1, p. 191–208, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643852>. Acesso em: 8 jan. 2023.

MONIS, Fátima Cristina. **O trabalho do ator: A preparação que antecede a cena**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, Campinas, SP, 2003.

TORRES NETO, Walter Lima. “Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador”. IN: **Revista Repertório**, Bahia, p. 34-54, ano 12, n.13, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Jamil Dias. **O instrumental de trabalho do diretor de teatro: Paradigmas conceituais e recursos técnicos**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

RAMOS-SILVA, Luciane. “Breves notas para pulsar”. IN: **Revista Claves**, Paraíba, vol.9 n.14, 2020.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, Carla. **A importância de uma escuta ativa**. Mestrado - Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti. Porto: Portugal, 2013.

SILVA, Adriano Pereira da. **Conhecimento e afetividade em Espinosa: Da reforma da inteligência à potência do conhecimento como afeto**. Dissertação (mestrado) - UNESP, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, São Paulo, 2012.

SOUZA, Beatriz Adeodato Alves de. **Corpo em dança: O papel da educação somática na formação de dançarinos e professores**. Dissertação (Mestrado) - UFBA, Salvador, 2012.

SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e artes cênicas: Princípios e aplicações**. Campinas - SP. Papyrus, 2012.

STRAZZACAPPA, Márcia. “Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos.” IN: **Revista Repertório Teatro e Dança**, Salvador, v.2, n.13, p.48 – 54, 2009.

STRAZZACAPPA, Márcia. **O corpo e suas representações**: As técnicas de educação somática na preparação do artista cênico. Cadernos CERU, São Paulo, série 2, n.12, 2001.

TRAJANO, Paulo Luiz de Aguiar. “O trabalho de Angel Vianna na preparação corporal de atores”. IN: **VI Congresso de pesquisa de pós-graduação em artes cênicas**. UNIRIO. 2010.

VIEIRA, Marcilio Souza. “Abordagens somáticas do corpo na dança”. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.5, n.1, p. 127 - 147, jan.abr. 2015.

Sites:

Escola Angel Vianna. **Pós-Graduação Lato Sensu em Preparação Corporal nas Artes Cênicas**. Disponível em: <https://www.angelvianna.com.br/preparacao-corporal>. Acesso em 08 jan. 2023.

JANUÁRIO, Ricardo. **Corpo Ancestral Contemporâneo – Desarranjo Corporal – o corpo como templo de morada | Aula 1**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xWd4f9PJesE&t=4s>>. Youtube: Sesc Consolação. 2021. Acesso em: 30 mar. 2023.

JANUÁRIO, Ricardo. **Corpo Ancestral Contemporâneo – Desarranjo Corporal – o corpo como templo de morada | Aula 2**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FSNLA4MbP3k&t=1157s>>. Youtube: Sesc Consolação. 2021. Acesso em: 30 mar. 2023.

JANUÁRIO, Ricardo. **Corpo Ancestral Contemporâneo – Desarranjo Corporal – o corpo como templo de morada | Aula 3**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lzFUBVgb5PE>>. Youtube: Sesc Consolação. 2021. Acesso em: 30 mar. 2023.

JANUÁRIO, Ricardo. **Corpo Ancestral Contemporâneo – Desarranjo Corporal – o corpo como templo de morada | Aula 4**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MLHXvo1_z5A>. Youtube: Sesc Consolação. 2021. Acesso em: 30 mar. 2023.

JANUÁRIO, Ricardo. **Enquanto Dormem os Teatros**. Youtube: Sesc Pinheiros. 2020 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P8OvqFq5RHE&t=201>>. Acesso em: 26 mar. 2023

KLAUSS Vianna. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349623/klauss-vianna>. Acesso em: 06 de janeiro de 2023.

RAMOS-SILVA, Luciane. **Danças Africanas e suas diásporas no Brasil - Luciane Ramos (CyberQuilombo)**. Youtube, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tP206mrqm98>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

TRINDADE, Rafael. **Espinosa- Origem e natureza dos afetos**. Razão Inadequada. [Site]. 2014. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2014/07/15/espinosa-origem-e-natureza-dos-afetos/>>. Acesso em 28 mar. 2023

APÊNDICES

Apêndice 1 - Entrevista com Ricardo Januário

Erique Nascimento: Boa noite, Ricardo Januário. Primeiramente, muito obrigado por aceitar participar e contribuir para a minha pesquisa. Nossa entrevista será dividida em dois momentos, no primeiro vamos conversar sobre você, sua trajetória, no segundo momento iremos focar no *Desarranjo Corporal*. Iniciando nosso primeiro momento, você pode me falar um pouco sobre você, sua cidade natal e onde você vive atualmente? E como a dança entrou na sua vida?

Ricardo Januário: Eu sou de Passos, Minas Gerais. Eu cresci minha primeira infância em uma fazenda da região, mas não vou lembrar o nome porque acho que eu vivi em três fazendas nesse período, até os meus 07 anos e meio, que foi quando eu fui fazer a vinda para a cidade de Passos.

Não sei se eu fiz o pré inteiro e metade da primeira série ou apenas metade do pré. Acho que o pré inteiro e um pedacinho da primeira série na roça ainda. Então, eu ia a pé até o ponto que a perua passava, pegava a perua, a kombi, e ia pra cidade de Passos para estudar.

Eu não tenho tanta memória desse período, mas eu lembro de estar do lado, junto, imerso, em relação com a natureza e os animais. As brincadeiras que eu tinha eram, por exemplo, escalar árvores e imitar sons de pássaros. Esse imaginário infantil junto à natureza me constitui até hoje em pensar uma relação de integração na vida, em um contexto que não é da grande cidade, embora hoje eu viva em uma das maiores cidades do mundo. Em breve, eu faço uma mudança, vamos dizer assim.

Quando cheguei em Passos, tive a sorte de estudar em uma boa escola. Eu estava refletindo esses dias que eu tive sorte e privilégio de estar em boas escolas. Não tenho muita memória do pré, mas acho que não foi ruim, não lembro de coisa ruim.

Lembro que eu tinha umas amigas na própria roça que, antes mesmo de eu ir pra escola, ou durante esse período do pré, já me ensinavam algumas palavrinhas em inglês. Provavelmente, aprendi a escrever com minha mãe, não tenho certeza, não perguntei para ela. Mas por que eu falo disso? Porque eu sempre fui muito

inquieto. Minha mãe falava que eu era um demônio quando eu era pequeno de tão inquieto. Eu discordava dela, porque eu me tornei uma pessoa muito tranquila, mas ela falava que eu era isso, uma criança muito inquieta.

Recentemente, na última vez que eu fui para Passos, eu descobri que meu pai dançava bastante, gostava de dançar. Mas isso foi uma novidade para mim, depois de 16 anos dançando, eu escuto do meu pai que ele gostava de dançar. Ou seja, tem alguma coisa aí na história que tá muito bagunçada na minha cabeça, porque meus pais se separaram logo cedo, então criei uma distância ali, mas depois uma aproximação.

Mas dando continuidade, eu tenho duas versões da chegada da dança na minha vida. Uma é essa memória que eu não tenho fresca de que meu pai dançava muito e minha mãe dançava bastante também, na sala, em casa mesmo. Então, tem essa memória, a primeira versão é essa dos meus pais dançarem, isso provavelmente deve ter me influenciado.

Indo para a cidade, tendo uma vida bem complicada, complexa e de muita necessidade, principalmente com a minha mãe sozinha cuidando de 4 filhos, um deles ainda era recém nascido, e foi crescendo como se eu, um irmão mais velho, fosse um pai ali (risos), vamos dizer assim.

A dança chega em 2006 fortemente na minha vida, com um projeto que amigos me contactaram falando: “ah minha mãe tá perguntando se tu não quer dançar no carnaval, nós vai dançar o thriller do Michael Jackson. Se nós ganhar, nós ganha R\$20.” Na época, o salário era R\$280, e R\$20 era bom, era bastante para uma criança de 14 anos que não podia se registrar, que estava numa fase que catava papelão ou já tinha passado por isso, estava colando panfleto nos orelhões, estava fazendo uns corre assim desse jeitão doido já. Dançar Michael Jackson e ganhar R\$20? Eu falei “nós não vai dançar não, nós vai ganhar esse dinheiro”. E automaticamente ali eu virei um quase assistente do nosso grupo.

A mulher que nos chamou, Célia Pacal, era costureira, tinha dois filhos gêmeos e uma filha trans, a filha trans já se montava de drag, desfilava e participava de competições de carnaval. Ela fez a remontagem da coreografia. O nome dela é Chela, Chela Close Pacal, nome artístico. A gente remontou thriller de Michael Jackson e fomos para a avenida em Passos, não lembro o nome da avenida que dançamos, mas lembro que era as ruas dos mancos, se a gente procurar lá, vai achar facilmente.

A gente desfilou e foi lindo e divertido. A gente ensaiou bastante na rua de bloco lá no bairro. Eu lembro de vir a câmera na minha direção e eu me esconder, ou mudar a coreografia na hora porque não queria ser filmado ali, era uma timidez que eu tinha, e ainda tenho um pouco.

A gente ganhou esse desfile, e ganhamos a melhor nota do desfile pela criação. Tinha vários outros blocos. É engraçado porque os nomes das nossas direções eram nomes bem infantis, porque o bloco era *Bloco da Alegria*. Depois desse bloco da alegria que a gente desfilou e ganhou, a cidade nos viu e quis nos chamar para fazer tudo, desfile de passarela dançando, apresentação em escola privada e pública, o grupo virou o top dança da cidade.

A gente dançou Michael Jackson, High School Musical, eu queria fazer um mortal, então comecei a treinar o mortal, via uns carinhas fazendo mortal via os hiphop no youtube, na época da febre das lan houses. Via aquelas competições e falava: “quero fazer isso aí, quero dançar essas danças urbanas aí, quero dançar mortal”, comecei também com esse espírito de dançar o que era difícil de se fazer. Sempre com muita dificuldade para aprender, não sei se até hoje, eu sinto que tenho muita facilidade de tornar a coisa minha, mas eu tenho muita dificuldade, ou tive, de absorver inicialmente os conteúdos. Então, durante toda a minha formação, eu era a pessoa que demorava um pouquinho mais para pegar, seja para pegar a sequência, seja para pegar um rigor técnico. Isso vai constituir também esse desejo de querer constituir o *desarranjo*.

Em 2006 eu comecei a dançar hiphop lá em Passos, de freestyle a Michael Jackson. A gente participou de festivais, participamos de tudo ali, começamos a competir e o nome do nosso grupo era *Os Incríveis*, lembrando um pouco a trajetória do *Bloco da Alegria* com o grupo *Os Incríveis*. A gente foi para festivais, chegamos a conquistar o prêmio de “melhor grupo” em determinado festival, depois começamos a fazer de tudo. Eu lembro que eu tinha um dueto de Mambo, o quê que a gente sabia de mambo? Era no youtube, era dança dos famosos, era coisinhas que a gente pegava e adaptava do nosso jeito, ia treinando e inventando.

Com isso, a gente ganhou bolsas para estudar em São Paulo no ano de 2009 em várias escolas, então a gente acabou escolhendo, Célia Pacal escolheu o Pavilhão de Centro de Artes. Eu vim para cá (SP) para estudar. Na época, antes de vir, eu já estava trabalhando em um supermercado, como vendedor, eu assumi a

mercearia, um grande supermercado lá em Passos. E daí eu larguei tudo para vir para cá (SP).

Um agravante é que nos primeiros dias de aula, se não me engano no primeiro dia, eu escutei pelas minhas costas “esse daí nem cara de bailarino tem”. Para uma pessoa que largou tudo para vir estudar dança, chega em SP e escuta isso, um moleque, que cresceu primeiro em roça na vida doida, de mato, para depois ir para uma cidade pequena passar os perrengues todos, crescer em espaços como Favelinha do Arroz, morar na Ruta de La Penha, depois ir para a CDD - Cidade de Deus - enfim, todos os apelidos de bairros que são só mais pobres, mas quando eu vejo em volta hoje lá eu falo assim: “nossa, é muito maravilhoso isso aqui, tem nada, a criminalidade disso aqui. Um carinha que ficou doido e matou o outro por causa de droga? Isso tá acontecendo em todo lugar. Olha isso aqui, olha a paz desse lugar. Eu ando aqui sem medo, dentro desses lugares que antes tinham esses nomes.”

Enfim, só para resgatar um pouco de como são essas banalizações de violência etc, acho que tem, não estou defendendo que não tem, mas só umas banalizações que aconteceram ali, em uma consciência quando eu era menor. Como se fosse um lugar demonizado que eu estava vivendo, quando na verdade era só mais um lugar, com as suas complexidades.

Quando eu cheguei em São Paulo e escutei: “esse daí nem cara de bailarino tem” eu pensei: “essa pessoa nem me conhece, larguei tudo para vir”, e daí então eu comecei a me dedicar a dança de segunda a segunda. Eu passei uns 11 anos estudando a dança de segunda a segunda, pelo menos de 2010 a 2012 direto, 2012 a 2014 que eu comecei a flexibilizar um pouco e ter uma folga no domingo (risos). Eu parei de estudar nesse período quando eu saí de lá para cá, eu parei de estudar, para estudar só dança. Eu estava na sala de aula das 9h da manhã às 10h da noite, quando eu não estava fazendo eu estava descansando, muído, passava o diretor e falava: “vai ficar aí sem fazer nada, parado”, aí eu levantava e voltava a ensaiar. O desenvolvimento técnico veio até que rápido, porque o tanto que eu me entreguei, não tem uma descrição.

E tem uma coisa que é: como eu me sustentava? Alguns eventos, alguns suportes da Célia Pacal que veio cuidar dos filhos, veio eu e mais dois, os filhos gêmeos dela. Tiveram mais oportunidades para outros integrantes do grupo de Passos/MG, mas acabou que ou a mãe não deixou, ou ficaram com medo, ou

ficaram inseguros nessa questão financeira. A gente sempre fazia algum evento de dança, teve um período que eu fiquei 1 ano ou 6 meses trabalhando em uma lan house meio período, isso garantia minhas contas básicas aqui de São Paulo. O custo de vida foi mudando drasticamente em SP, pra mim, no meu ver, na minha experiência, mas também a gente viveu em condições de redução de custos por muito tempo, tipo pensão todo mundo no mesmo quarto praticamente, para economizar o máximo.

Fiz esses estudos de segunda a segunda. Eu tive um mestre que foi Edson Fernandes, eu tive vários professores, vários grandes professores, grandes mestras também, mas eu considero meu primeiro mestre o Edson Fernandes, que me apresentou gestos e possibilidades dentro da dança que dialogavam com... “olha tem esse braço que gira aqui, a rotação do braço. O meu rotaciona esse tanto por uma questão no ombro, o seu vai rotacionar de outro jeito por você ter outra questão no ombro, ou não ter questão no ombro. Então o desenho agora no espaço é um braço que gira”.

Quando ele fez essa ficha cair pra mim de que eu não ia ser um reproduzidor fiel de uma gestualidade, até porque eu não tinha habilidade para isso, - vários coreógrafos que eu fui passando eu fui percebendo que eu tinha muita dificuldade de fazer a coisa do jeito que era pra ser feita - eu comecei a me apropriar daquilo que eu entendia/aprendia e traduzir no meu corpo, tentando ser o mais fiel possível tanto à pessoa que propôs o gesto, quanto ao respeito ao meu corpo. Edson Fernandes me apresentou esse caminho.

Ali eu senti que começa a nascer o desarranjo, logo em 2011, porque ali eu começo a estudar a dança que nem eu estudava lá em Passos, que era ver os vídeos do youtube, eu ia treinar comigo mesmo, eu ia ficar comigo mesmo fazendo, experimentando, vendo meu jeito de fazer. Olhava os caras girando três mortais parafusados. Aonde eu ia ter aula disso, gente? Oxe, eu caia na areia, caia de cara, eu ia treinando com meu corpo, eu ia descobrindo muito nessa pesquisa comigo mesmo. Não vou falar autodidata porque eu fiquei olhando muita gente, eu via muita coisa, não parava de ver coisa, quando eu trabalhei na lan house quantas horas você não acha que eu ficava livre para ver vídeos no youtube e depois sair para a praça para treinar o girinho que eu vi? Teve uma coisa para eu apreciar bastante nesse período de formação, de investigar bastante comigo.

Quando eu falo que ele nasce em 2011, no começo ali, desperta pelo menos a sementinha, porque ali eu reconheço a necessidade de inventar um mundo, porque o mundo como ele tinha sido posto para mim eu nunca via, eu não me via pertencente às companhias, eu não passava em audições... Naquele momento eu comecei a perceber a necessidade de inventar essa dança comigo mesmo. Quando ele vem a vir a ser mais verdadeiramente nascido, é em 2016. Eu comecei a dar aula em 2014/2015 mas aí eu dava aula de dança contemporânea, meu primeiro processo de formação foi de 2006 a 2010 com hip hop, freestyle, improviso, vai descobrindo no corpo, 2010 a 2014 com ballet clássico, dança contemporânea, dança moderna, algumas outras aulas de jazz, lírico jazz, fui fazendo várias coisas que iam me aparecendo.

2013/14/15 eu começo a dar aulas mas de dança contemporânea, minha primeira aula foi substituindo o Edson Fernando, foi substituindo meu mestre, ele me ajudou. Chega em 2018, depois que eu faço minha segunda formação de nível mais técnico em 2014 e 2015, depois eu trabalho com a Morena Nascimento, mas tudo isso minhas aulas eram ainda dança contemporânea mesmo. Minhas provocações de aula estavam dentro da dança contemporânea ainda, muito conectada ao que eu tinha vivido então acrobacias, a dança contemporânea, um pouco do meu freestyle ia começando a vir mas menos ainda.

2018 eu lembro que eu tive uma proposta para dar aula no CRD, aí minha aula precisava de um nome e eu já estava fazendo essa transição de querer encontrar um outro jeito de dar aula que não era mais a dança contemporânea, eu já estava mediando processos desde 2015, grupos que estavam conectados não só a dança mas também ao parkour. Ali o leque já começa a abrir um pouco mais dessa preparação corporal. Quando eu tenho que me deparar com nome em 2018, eu falei “vixe, meu deus, que nome eu vou dar para minha aula?”.

Eu lembro de refletir bastante e de conversar com a Celinha. Eu queria algo que conectasse um pouco com a roça, modão de viola, algo que conectasse um pouco com uma palavra que toda vez que eu falasse, eu relembresse de onde eu vinha. Naquela ideia de construção/desconstrução, elaboração/reelaboração de gestos, de caminhos, me veio essa palavra desarranjo. Arranjo/desarranjo, que dialogava com construção/desconstrução. Eu faço até uma brincadeira ali colocando próximo da música, um arranjo musical, o que seria um desarranjo? Enfim, faço uma

brincadeira com a construção e desconstrução e daí surge essa palavra *desarranjo* que me lembra essa roça de onde eu vim.

Em 2018 nasce, oficialmente, o desarranjo corporal, porque é onde eu tive que dar um nome a minha aula. Dando um nome a minha aula eu também fui dando uma cara outra a minha pesquisa, porque aí eu deixei de ser um artista propriamente da dança, bailarino, professor e passo a ser um pesquisador oficialmente, porque eu sempre fui um pesquisador em dança, mas ali é oficial, ali é algo que faz uma virada de chave. Nasce o desarranjo corporal naquele período, na resposta a um nome que eu tinha que dar aula.

Não pera aí. 2018? Eu acho que eu falei errado as datas. Foi antes, 2016. Falei errado, foi 2016 isso que foi depois do trabalho da Morena. Nasce ali em 2016. Dou esse nome, vou fazendo as pesquisas, vou elaborando as provocações, sou chamado para mediar a preparação corporal da ColetivA Ocupação que estava nascendo ali naquele período de 2016 para 2017. A ocupação das escolas foi em 2016, no fim de 2016 e no início de 2017 inicia-se também a formação da ColetivA Ocupação que é um grupo de teatro, performance, dança, mil coisas que até hoje tá vigente já rodou o mundo e eu ainda estou lá também como preparador corporal.

Ta meio junto esse período de nascimento, porque lá eu tinha que me deparar com jovens em transformação e reconhecimento de si, a lida com a diversidade se torna mais volumosa, que antes eu tinha 1 pessoa trans e pessoas homossexuais ali próximo, isso nunca foi uma questão que eu refletisse sobre porque são pessoas então nunca parei pra pensar isso, na verdade ultimamente que eu tenho refletido sobre isso porque até então eu só enxergava as pessoas como pessoas. Acho que minha família me ensinou bastante essa relação do respeito, o respeito à formiguinha, sabe? Então outra pessoa é outra pessoa. Eu cuido de mim, da outra pessoa eu cuido também. Mas lá eu me deparei com um volume grande, 16 jovens diversos, aquilo latente neles, aquelas questões de gênero e de raça, com a Morena Nascimento eu me deparei de frente também com essa questão da raça, em 2016 no espetáculo Antonia.

Ali eu penso “se eu estou falando de construção e desconstrução então eu tenho que falar dessa inclusão também”, e daí eu começo a olhar para dança como eu estava olhando antes só para mim mesmo, só que agora para dar aula também, que era uma aula que seja para todes, um espaço que seja acolhedor. Eu vivi muitas aulas duras, para ser bem breve, eu vivi muitas aulas duras durante as minhas

formações. Então eu pensei “eu não vou dar uma aula dura, vou dar uma aula macia, gostosa, criar esse espaço acolhedor”.

O desarranjo nasce nesse período vem se desenvolvendo e amadurecendo desde 2016, aí eu vou fazendo preparações corporais em diversos grupos, grupos de contato e improvisação do Ricardo Neves, a própria coletivA desde o seu nascimento, hoje em dia estava lá também no Teatro da Vertigem. Esse meu trabalho de preparador também aconteceu muito no privado, no sentido de eu montar minha aula ali, alugar uma sala e as pessoas vem fazer a aula e isso vai ganhando espaço, vai ganhando território, e eu me desenvolvo ali enquanto pesquisador e professor também, sabe? Hoje em dia pegando um pouco do termo ali de Rui Moreira que eu vi e sou fã dele, um orientador de gestos. O Desarranjo Corporal está começando a trilhar um pouco desse olhar, para como se dá a corporeidade, a gestualidade na simplicidade e na potência.

Durante a pandemia eu continuei, 2019, 2020 e 2021 eu fiz parte do Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural, trabalhei com a diversidade cognitiva, física, pessoas com autismo, down, questões físicas, cadeirantes, etc. Trabalho também bastante com essa diversidade, e isso tudo vai nutrindo meu campo de pesquisa do desarranjo.

2015/16/17/18 eu tive uma paixão com a metodologia Gaga, fui para Berlim, Bulgária e querendo ou não essa dança também eu achei acessível e acabei trazendo também para o desarranjo, a experiência que eu tive, não essa dança, não essa metodologia, não essa linguagem, porque eu assinei não sei quantos termos dizendo que eu não dou aula de Gaga (risos), não dou mesmo, não consigo. Mas tem um toque provocativo que me veio a partir dessas experiência, e o freestyle, o krump também tudo nesse balaio.

O desarranjo corporal está sendo uma elaboração por enquanto filosófica, não técnica, tá sendo uma elaboração de metodologia e caminho do ensino e aprendizagem e não tecnicista do tipo você vai aprender fundamentos do krump no desarranjo, não. Não vai aprender fundamentos do *krump* não, mas o que eu vou te oferecer de caminhos no entendimento de corporeidade, gestualidade, vai ser tão profundo quanto o fundamento que vem de um *krump*, no sentido de vou te trazer ferramentas para as coisas materializarem no seu corpo de forma fundamentada que dialogam, não é, mas dialoga com essa diáspora urbana, vamos dizer assim, aí isso ainda tenho que entender academicamente como são as palavras.

Enfim, o desarranjo vem desse sentido, de uma incompreensão, de um não reconhecimento do pertencer e a necessidade de recriar, no caso criar, inventar um espaço para o sim. A Luciane Ramos é uma referência bem grande para mim com o corpo em diáspora, porque ela pega a experiência dela dentro danças de matrizes africanas, dentro do diálogo com a técnica de Germaine Acogny e cria o corpo em diáspora. E Klauss Vianna, quando eu leio um pouquinho aí eu falo “ah interessante ele foi pensando isso aqui”, aí eu vou olhando a metodologia do BMM, método que eu estava em processo de formação, eu vou olhando, vou entendendo aí eu vou vendo que tudo está passando sobre corpo, corporeidade, acho que é mais um caminho do ensino propriamente do que uma coisa absoluta.

Desarranjo corporal é compreender sobre corporeidade e gestualidade, a princípio, ainda estou elaborando melhor, mas começa a partir daí, não se desloca disso. Eu verticalizo e dou nome mais como eu estou fazendo agora, junto de você, quando eu sou instigado e provocado durante a pandemia dentro da ColetivA Ocupação com uma frase da Lilith que era “a gente precisa verticalizar as ideias e dar um nome às coisas.”, já tinha nome, já estava verticalizado, mas naquele dia ali durante a pandemia em 2020 eu falei “bom, se eu estava com cagaço, se eu estava indo devagar, acabou. Agora é direto, é isso que eu vou fazer da vida.”

O desarranjo corporal também é uma brincadeira de inventar vida, tornar essa vida uma arte do viver, sacralizar. Faço até uma brincadeira agora com Mia Couto, tenho gostado bastante de refletir nas criações nas provocações, a partir das conexões que eu tive com Mia Couto, minha companheira Bel Araújo trouxe uma vez a frase “Quando a terra se converte no altar, a vida se torna uma reza” e eu vi um desarranjo corporal dentro disso, nesse processo ritual também, de organização da minha gestualidade, da minha vida, da minha forma de me comunicar.

E daí é onde para mim dança vira mais comunicação. Ainda estou elaborando, mas me parece que o desarranjo corporal pode ser sobre elaborar uma comunicação, uma forma de elaborar uma comunicação.

Nesse ritmo eu sei que nós vamos demorar, porque eu falo bastante, mas acredito que as próximas perguntas eu vou conseguir ser mais sucinto, porque essa é a tentativa de sintetizar uma vida, e eu completei 30 (risos), dá um trabalhinho.

EN: Você consegue demarcar um objetivo do desarranjo corporal? Em uma das oficinas que eu participei com você eu ouvi que um dos objetivos do desarranjo corporal é conectar o corpo-templo e sensível à dança, este objetivo continua?

RJ: Em relação a termo eu havia até me esquecido, mas não me perdido do propósito, porque por exemplo, quando eu tenho como base a citação de Mia Couto “Quando a terra se converte no altar, a vida se torna uma reza”, o desarranjo corporal enquanto um corpo-templo, sensível à dança, caminha, dialoga. Que é um pouco sobre sacralizar um pouco a nossa existência. Esse corpo-templo, sensível, ele dialoga sim com os objetivos.

Trazendo um pouco mais dos objetivos que eu reconheço por agora (1) compreender a nossa forma de existir no mundo, compreender a nossa singularidade/particularidade; Esse é um objetivo. Eu falo disso porque inúmeras vezes eu tentei dançar aquilo que o outro me propiciava e eu falhei tanto com o outro como comigo mesmo, as vezes que eu tornei aquilo parte de mim eu consegui ser verdadeiro com o outro e comigo, então abrir espaço, quando eu estou propondo, para a outra pessoa olhar para si e ir a partir dessa sua história, dessa sua trajetória e ver como a gente dialoga é objetivo também (2) olhar para si com respeito, com potencialização de si;

Esse corpo-templo também cabe dentro dessa reflexão, porque é a gente mudar o tempo da nossa atuação, da nossa forma de viver, é desacelerar um pouco, deixar menos frenético.

EN: O que é que, independente da experiência, você não abre mão na prática do desarranjo? Quais os princípios?

RJ: Eu não vou abrir mão da escuta ativa, não vou abrir mão dela. Não vou abrir mão da tentativa de ser uma ação potencializadora ao invés de repressora. Não vou abrir mão de ser um espaço no tempo. O desarranjo corporal como um espaço no tempo, um tempo potencializador. Essa escuta, para mim, é essencial, esse espaço de potencialização é essencial. Eu também não vou abrir mão de apresentar a simplicidade e o desafio, parece um pouco contraditório, mas é porque para cada pessoa vai ser diferente a mesma ação, eu vou tentar trazer a relação de simplicidade e desafio para essa atuação. Eu não vou abrir mão também da outra

pessoa ter o espaço dela, o que eu quero dizer com isso é que eu nunca vou propor algo que seja limitador, que é só de uma forma, eu vou tentar mas eu sei que eu vou desistir em algum momento do dia. Eu não vou abrir mão de ver com quem eu estou na sala, com quem eu estou me relacionando.

A princípio, essas quatro coisas, talvez eu vá encontrando mais, mas eu começo com essas. Com essa escuta ativa, com esse reconhecimento de com quem eu estou, com esse espaço necessário para exploração e investigação da outra pessoa, espaço dela. Qual foi a outra coisa que eu falei mesmo?

EN: Você falou da escuta, da simplicidade e desafio, e do lugar do outro.

RJ: É, é isso mesmo. E a escuta é uma escuta ativa, não é uma escuta em silêncio, é uma escuta ativa que vai fazer essa negociação. Tem uma coisa agora, talvez não responda a pergunta mas dialoga com o campo em discussão, eu tenho refletido muito como nosso trabalho artístico em dança, como um trabalho de atuação com direitos humanos. Eu acho que tem alguma tentativa de trazer um pouco de reflexão para o assunto. Ainda não está pronto, ainda não está formulado, mas me parece que eu quero flertar um pouco com essa lembrança, de lembrar que o que a gente está fazendo é direito humano. Essa compreensão de si, pensar naqueles princípios da educação e que são direitos humanos. Em algum momento eu ainda vou estruturar melhor isso, mas eu já estou refletindo um pouco sobre o que a gente tá fazendo é lidar com os direitos humanos, então eu não vou abrir mão da refletirmos sobre isso. De refletirmos sobre nossos direitos humanos.

E querendo ou não já tem um pouco acontecendo sempre, tem sempre uma provocação ali que vai dialogar com o b.o da vida, que a gente não vai enrolar tanto, porque o desarranjo sai um pouco da sala de aula, da sala de ensaio

Eu não vou abrir mão de tentar ter um bom encontro, pensando na filosofia, acho que Espinosa vai falar um pouco desses encontros, de afeto, e o encontro potencializador, o encontro que desestimula. Esse afeto de potência, agora eu não lembro quem que fala isso, mas eu não vou abrir mão desse afeto de potência, vou fazer de tudo para propiciar ou para criar isso, um encontro de afeto de potência.

EN: As metodologias aplicadas no desarranjo corporal são desenvolvidas propriamente por você ou ajustadas de outras experiências?

RJ: Eu diria que eu estou em um processo de elaboração dela mesmo, não é uma recriação de algo porque eu não me formei em nada, quando eu olho assim, eu não me formei em nada. Se for juntar o Gaga dá 3 ou 4 meses, você não vai se formar nessa linguagem com esse pouquíssimo tempo de experiência, eles têm regras muito pesadas para essa formação. Se for olhar o tanto de aulas que eu tive em dança africana, dança africana da Guiné, ballet, ou o tanto de encontro que eu fiz, eu não me formei em nada. Por isso é uma elaboração própria.

Não é recriação porque eu não tenho uma pessoa que eu olho e falo assim “nossa eu gosto disso, eu vou seguir a partir disso”, eu não me identifiquei. Eu fui olhar Laban, Cunningham, a dança contemporânea, algumas danças africanas ou afro-brasileiras, e não me reconheci pertencente, então eu não me formei em nada. Até o BMM que eu ganhei uma bolsa para me formar eu não estou conseguindo, porque chega uma hora que eu olho a data e falo: “ah mas essa data aqui eu tenho que ir ver minha mãe”. É uma elaboração mesmo, não é recriação.

Acho que vai dialogar com muitas linguagens, mas a linguagem principal é a linguagem da gestualidade, do corpo que ela é, nesse da palavra, uma elaboração mais universal menos metodista. Eu queria ter me formado em algo e ter seguido o caminho, mas tudo me era chato e nada me fazia sentido, então verticalizar um sonho me parecia o mais plausível, então o desarranjo corporal é um pouco sobre verticalizar um sonho. É uma elaboração mesmo.

Eu fico olhando para as práticas que eu vivenciei e fui tendo mais paixão, eu sempre me deparei com limitações que não pertenciam ao meu corpo. Eu vivi muitas experiências traumáticas, em danças, de limitação. Como se nem a dança mesmo me coubesse. É mais uma elaboração.

Uma coisa que eu não posso esquecer é que por mais que seja uma elaboração não é uma invenção total absoluta. Eu me relaciono muito com inúmeras possibilidades de dançar, deixo bem vasto mesmo porque a minha pesquisa é bem vasta mesmo, e eu sou, neste sentido, um curioso. Ela não se fixa em uma linguagem específica, ela se fixa em uma relação corpo e gestualidade, corpo movimento.

EN: O que é, no desarranjo, o bounce, o groove e outras metodologias aplicadas nos encontros? Qual o papel?

RJ: Tem alguns encontros que são mais meditativos, vamos dizer assim, que tem uma ideia de reorganizar nossa energia para aquietar. E tem umas aulas que são mais para instigar o fogo, uma chama, todas tem essa conexão com chama, mas uma são mais uma chama mais baixa, mais rente, só para sustentar nossa energia, e outras são para queimar o espaço.

Quando eu uso o bounce, o groove, o swing, eu estou falando muito desse lugar de dançar gostoso, de dançar se deleitando, e ele tá conectado ao pulso, o pulso como pulsão de vida, como pulsão de ritmo. Essa relação com o ritmo, com sonoridades.

Quando eu trago esses nomes, bounce, groove, swing, já começo a pensar nesse axé, esse funk, essas danças que nos aquecem, que fazem transpirar, e está relacionado com o ritmo, ritmo e pulsão, e pulsão de vida. Daí, reconecta com a potencialização do ser também.

EN: Há relação do desarranjo corporal com o teatro, uma vez que ela surge localizada no universo da dança?

RJ: Sim. Eu tive muito espaço dentro da preparação corporal para o ator, principalmente na ColetivA e agora também no Teatro da Vertigem, eu diria que a relação é muito direta porque ela é para a arte da cena. Talvez você me traz até uma provocação que é trazer o desarranjo corporal para a rua, que foi onde ela começou, mas hoje em dia é uma preparação corporal para a cena, o teatro, a performance, a dança, elas estão neste contexto cênico que o desarranjo corporal dialoga muito.

A relação é direta. Continua. Constante.

EN: Há no teatro uma possível separação entre o treinamento e a preparação corporal. Alguns teóricos defendem que o treinamento é uma ação apartada, sozinha, você treina e quando finaliza adquire algumas qualidades e características específicas. Se você faz um treinamento com danças africanas, pelo treinamento em si, ao final você adquire algumas características específicas dessa metodologia. É ele por ele mesmo, focado apenas na metodologia. E há outros teóricos que defendem que a preparação corporal, a visão é que geralmente ela tem ligação final com algum espetáculo. Você se localiza em algum destes dois lugares?

RJ: Tem duas coisas que dialogam, e acho que no fim vão ser três. Eu fico pensando a preparação corporal em uma saúde do corpo, uma saúde do corpo que vai entrar em cena. A preparação corporal que eu estou pensando no desarranjo corporal quando se relaciona com o teatro, se relaciona com os atores, não propriamente com o espetáculo. Se relaciona com a vida daquelas pessoas e não necessariamente com o espetáculo que elas vão produzir. Mas quando eu penso o desarranjo corporal para essas cenas, para esses espetáculos eu vou beber um pouquinho de cada lugar, porque se eu sei que eles vão entrar em cena e reproduzir um espetáculo de danças da Guiné, eu vou ter que lembrar o que eu experienciei, vou ter que ver, estudar, vou passar a estudar para ter material, não necessariamente eu vou passar aquilo, mas eu vou trazer coisas para se conectar, e eu vou tentar potencializar na pessoa o que ela já tem, tentar que ela coloque para fora um pouco daquilo que ela já tem.

Eu me relaciono um pouquinho com o treinamento por essa visão, mas não necessariamente especificamente, porque eu me encontro ainda um pouco mais do outro lado que é do lado dessa preparação para a cena que vai direcionar um pouco mais de acordo com as necessidades mesmo. A preparação corporal primeiramente vai em função da vida dos atores, segundo ela vai relacionar com o que está sendo produzido e terceiro ela vai tentar trazer em alguns momentos essas especificidades que um treinamento oferece, mas se eu for defender uma posição eu vou na posição que ela fica mais no muro, mais atrás. Porque eu vou estar pensando um pouco mais no que os atores estão precisando, seja para entrar em cena, seja para conseguir vir ensaiar amanhã (risos).

Então eu vou contar com parceria para trazer esses treinamentos específicos. No fim acaba que dialoga um pouco mais com aquela segunda, mas é um terceiro ponto, um pouco mais para levar para fora dali mesmo, porque eu vou pensar, por exemplo, no desenvolvimento da qualidade de um pisar no chão, de um olhar verdadeiramente, então eu vou me relacionar um pouco mais com a potência dos atores para a vida do que só para a cena, do que só pela qualidade específica que eles vão ter que fazer. E acaba que se torna, nesse sentido, a preparação corporal por um desarranjo, por um ajuste e provocação, cada ator que precisa de um treinamento específico vai atrás de uma pessoa específica. Eu vou fazer esse diálogo com ela depois, “ah eu vi então que seu personagem é um saci e você está trazendo a capoeira, olha, aqui na esquina tem um grupo de capoeira você já está

treinando?” beleza, a pessoa já está treinando. Depois eu vou dialogar com ela, “ah você aprendeu isso aqui, mas olha, essa sua base está precisando cruzar melhor, esse seu golpe não está saindo forte”, “ah isso que você está fazendo, você precisa apoiar com a mão inteira no chão, você está colocando os dedos”, eu vou relacionando um pouco mais com a qualidade basilar desse cuidado com o corpo, do que com o treinamento específico. Mas também vou relacionar muito com a necessidade da cena.

EN: Qual a importância da sensibilidade, da disponibilidade e da presença na perspectiva do desarranjo? Há um diálogo destas características com o desarranjo?

RJ: Dialoga super. Eu acrescentaria junto de sensibilidade a porosidade. Porque a sensibilidade me parece um campo da escuta, e porosidade um campo de uma ação dessa escuta. A disponibilidade dialoga com tudo isso, e a presença é fundamental. Disponibilidade para você viver a coisa e se entregar e saber que você está sendo cuidado, que você não vai se entregar para eu ferrar sua vida. E presença para você conseguir sustentar o que você quer dizer, porque a gente vai estar mentindo ou inventando verdades na cena, e a presença é fundamental para a gente conseguir convencer (risos).

E ela são pensadas também dentro do desarranjo, são palavras que são pensadas ali. E não fazer magia não, tornar concreto mesmo.

EN: Você pode discorrer mais sobre corpo-brincadeira / corpo-brinquedo, termo que você citou na nossa última conversa?

RJ: É engraçado porque eu sempre tive essa conexão quando eu penso em dançar, eu penso dançar enquanto um brincar, nesse lugar de se divertir, rir, pular. Pegar o corpo e brincar mesmo. Isso agora é uma coisa que eu vou ir atrás de quais os países africanos que vão defender a ideia de que dançar é brincar. Luís Anastácio trouxe, em uma reunião pedagógica, que alguns países africanos têm uma definição diferente do que é brincadeira, definição que dança é brincadeira e não dança. Eu descobri isso agora, esse ano, mas eu já carregava esse lugar da dança como brincadeira e como brinquedo, não como ferramenta, mas como brinquedo mesmo, para a gente poder explorar, investigar.

Eu vou fazer um paralelo com uma palavra que eu ainda não sei como que eu lido com ela ainda, mas essa relação com a ludicidade. Eu gosto de usar a palavra fantasia, mas ludicidade talvez seja melhor definida, mas eu ainda não sei, queria que fantasia fosse igual a ludicidade (risos). Queria que fantasia pudesse dizer a mesma coisa que ludicidade. Mas reconheço que fantasia às vezes vai definir também como uma vestimenta, como um figurino. Inclusive em espanhol fantasia é figurino.

A ludicidade e a fantasia para mim elas dialogam com esse campo do brincar, que é direito humano. O brincar é um direito humano, principalmente na infância e na adolescência. Viver no capital tira isso da gente o quanto antes, o direito ao brincar. A dança tem esse espaço também do direito ao brincar. Eu vou relacionar a brincadeira, o corpo-brinquedo, o corpo-brincar, o corpo-brincante com um corpo de direitos. Um corpo que tá ali sendo contemplado por direitos do existir.

Eu estou fazendo essa relação por agora, talvez eu ainda vou encontrar os teóricos que vão me ajudar a defender essa linha de raciocínio, se não eu vou ter que brigar com todo mundo (risos). Eu tenho gostado até de refletir sobre isso. Eu vou ter que achar quem vai me apoiar nessa causa, senão eu vou ter que brigar com todo mundo.

Essa imagem, que o Luís Anastácio me trouxe, vai ser um ponto para eu entender, buscar onde eles estão falando a partir desse ponto de vista, a partir dessa perspectiva de que dançar é uma brincadeira. Daí o corpo é um brinquedo para brincar. Mas eu ainda tenho que achar quem tá falando, quais são os lugares, os países, o continente que estão falando isso. Talvez seja algo que veio pelo inconsciente, mas não tem nada desse inconsciente que não seja consciente, ou vivido, visto, etc. É uma reflexão maior. Mas isso ainda não dá para colocar nas linhas de raciocínio, porque sabe como é que é a ciência, não essa que a gente está falando sobre corpo-brinquedo, etc, mas esse pensamento maior e mais amplo, de como a gente compreende e aprende as coisas. Ou sabe já.