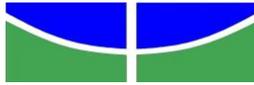


Universidade de Brasília – UnB
Instituto de artes - IdA

Reflexões de um corpo *drag*-acrobático para a educação.

Brasília – DF

Julho, 2014



**Universidade de Brasília – UnB
Instituto de artes - IdA**

Vinícius Pereira de Santana Nascimento

Projeto de Monografia

Reflexões de um corpo *drag*-acrobático para a educação

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas,
Habilitação em licenciatura em Educação Artística,
Do departamento de Artes Cênicas do Instituto de artes da Universidade de
Brasília.

Orientadora: Prof^a. Fabiana Marroni Della Giustina.

Agradecimentos

Agradeço ao universo pela oportunidade de trabalhar, estudar e sonhar todos os dias com o que me faz feliz.

À Mackaylla por tornar a minha vida mais leve e me inspirar a viver e a trabalhar diariamente.

Ao Esquadrão da Vida por me abrir as portas da percepção para o mundo.

Agradeço orientação da professora Fabiana Marroni Della Giustina pelas conversas tão estimuladoras e provocadoras.

Agradeço imensamente à minha família, em especial à minha tia, Maria das Graças, e à minha mãe, Suelita, pela garra cotidiana.

Aos meus amigos – irmãos Karinne Ribeiro pela parceria, Gustavo Freitas pelo casamento de mentirinha às avessas, Elisa Carneiro pelas risadas mais gostosas, Márcia Regina pelo companheirismo de décadas.

Aos meus irmãos Carmem e Júnior pelo amor mostrado dessa forma adolescente que eu adoro.

Dedico ao meu pai, com quem não falo há anos.

Sumário

1. Introdução	05
2. Capítulo I. Trajetória e Experiência. Construindo um objeto.	07
3. Capítulo II. O corpo democrático.	17
4. II. I O corpo acrobático	17
5. II. II O corpo acrobático. Relações com a educação.	22
6. II. III O corpo <i>drag</i>	26
7. Considerações Finais	30
8. Bibliografia	32

Introdução

Ao longo de minha trajetória universitária venho passando por diversas provocações que me levam a pensar o trabalho com o corpo como algo mutável, passível de transformações e reconsiderações. O corpo considerado.

Em 2007 entrei na Universidade no curso de graduação em Educação Artística – Artes Cênicas desejando ter uma formação que me possibilitasse desenvolver meu trabalho como ator e como futuro educador. Na escolha do curso de graduação, o desejo pela licenciatura veio tímido. O desejo de ser ator vinha latente, apoiado no frágil anseio pela prática docente e pela insegurança com a profissão de ator, permiti a licenciatura se sobrepor ao bacharelado em interpretação teatral.

Ao longo do meu histórico acadêmico passei por disciplinas como Estágio Supervisionado em Artes Cênicas I, Estágio Supervisionado em Artes Cênicas II, que me fizeram ter contato com o contexto escolar e abrir os olhos para a prática docente. Estágio Supervisionado II me marcou enquanto experiência docente, pois foi onde pude ensinar para crianças na Escola Classe 415 norte, em Brasília-DF. Minha proposta pedagógica naquela escola consistia no processo de ensino-aprendizagem de acrobacia de solo para crianças do Ensino Fundamental I, naquele caso, a primeira série. Sabia que para lecionar o conteúdo que eu desejava precisava estar apropriado do que queria.

Nesse sentido, a experiência que passei na Cia de Teatro Esquadrão da Vida, onde os espetáculos teatrais são permeados pelo texto dramático, pela acrobacia de solo e pela música foi essencial para a minha pesquisa que vem desde 2008 quando passei a integrar a Cia onde fiquei até 2012.

A experiência como *drag queen*, personagens que trabalham com a transitoriedade entre os gêneros masculino e feminino, que entram na zona fronteira dos gêneros, capazes de provocar a discussão sobre a mutação dos corpos e a não estagnação destes em seus gêneros biológicos, também foi essencial para agregar valores e ideias à pesquisa que reflete esta monografia.

A partir de minha experiência de ensino de princípios acrobáticos percebia o quanto esses exercícios tomavam total sentido lúdico, de brincadeira, com as crianças da escola da 415 norte. Naquela faixa etária, de quatro a cinco anos, não identifiquei nas crianças postura de vergonha de exposição corporal na dificuldade de executar algum exercício proposto, ou vergonha de, por ventura, ter um corpo fora do padrão atlético que se entende como o ideal para a prática acrobática. Refletindo sobre isso me propus em Diplomação I a discutir a possibilidade de que todos os corpos são aptos a desenvolver práticas acrobáticas-teatrais, ou estão expostos a transmutações que o tiram de seu lugar comum social.

Em 2012 tive a oportunidade de estar em maior contato com o ensino formal como professor da matéria de artes cênicas do Colégio Logosófico de Brasília. Para essa experiência percebi o quanto a minha formação enquanto artista-educador foi importante para cumprir o desafio que se apresentava. Durante um semestre tive contato com alunos adolescentes nas aulas curriculares e no processo criativo da peça anual da escola cujo tema era, circo. Ali, pude agregar ao meu objeto de pesquisa raciocínios sobre a importância do trabalho em grupo no processo criativo que aborda delicadezas de percepções sobre o corpo, como o baseado no ensino de acrobacia, ou o quanto as aulas curriculares dialogantes com o processo de montagem da peça podem enriquecer a criação. A partir dessas experiências percebo que há um olhar da construção de um corpo democrático, que vem a ser um corpo físico, individual, fora dos padrões estéticos, sociais e culturais vigentes, mas que não é desarmado por estes, se faz possível.

Na presente monografia, apresento no Capítulo I um apanhado da minha trajetória universitária e profissional até aqui dialogando com a ideia de experiência trazida pelo pedagogo e pesquisador Jorge Larrosa Bondía. No Capítulo II faço reflexões sobre um possível Corpo Democrático, tendo como referências minha experiência como intérprete cênico, em especial como *drag queen*, da experiência que vivenciei como professor no Colégio Logosófico de Brasília-DF, e das demais experiências que venho vivenciando ao longo da minha trajetória.

Capítulo I

Trajectoria e experiência

... é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”.

Jorge Larrosa Bondía

Esse pequeno trecho de Bondía me leva a reflexões sobre a minha trajetória universitária e profissional até aqui e a questionamentos e tentativas de esclarecimento sobre o que venho trabalhando, onde tenho me envolvido, o que tenho percebido em minha prática artística e educacional. A experiência que envolve e desenvolve meu pensamento, minhas ações e condições me faz refletir sobre o quão híbrido pode ser o processo de formação acadêmica artística, as escolhas e perspectivas a partir de práticas artístico-educacionais.

No ano de 2005 iniciei minha trajetória com o fazer teatral. Com oficina de iniciação teatral no Teatro Dulcina de Moraes, participei da montagem de “O despertar da primavera”, de Frank Wedekind, dirigido por Túllio Guimarães¹. O início de uma experiência e de envolvimento, viria exigir a exposição e a abdicação de desejos, até então imutáveis, para mim, para dar lugar a outros que me exigiriam uma outra abdicação, em alguma instância: a dos tantos “ex-pões” explanados por Bondía, no trecho que abre este capítulo. Entretanto, ao mesmo tempo que a exigência da abdicação de desejos primeiros cairia sobre mim, a afirmação viria como um ponto de contraste.

Foi em 2007, com a montagem do espetáculo “De Carne, Osso e Concreto”, resultado do processo criativo da oficina Teatrando Montagem, ministrada por Adriana Lodi², no Espaço Cultural Renato Russo, que comecei a ter um contato

¹ Túllio Guimarães é professor de Interpretação Teatral da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, em Brasília-DF e diretor de teatro.

² Adriana Lodi é atriz e diretora de teatro. Graduada em Licenciatura em Educação Artística – Artes Cênicas, pela Universidade de Brasília e em Bacharelado em Interpretação Teatral pela mesma universidade. De 2001 a 2013 desenvolveu projeto de formação de atores no Espaço Cultural Renato 508 Sul por meio de oficinas e cursos gratuitos

mais forte com a prática da produção teatral e tudo o que demanda conceber um espetáculo a partir de textos individuais e coletivos, registro de memórias afetivas, composição musical, apreciação crítica para a criação, viabilização de cenário, figurino e iluminação, todas as tarefas divididas e viabilizadas pelos intérpretes.

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos) nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “im-posição” (nossa maneira de impormos), nem a pro-posição (nossa maneira de propormos), mas a “ex-posição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco. (BONDÍA, 2002, p.6)

Ao longo do processo criativo da peça, senti grandes dificuldades enquanto intérprete propositor, enquanto aquele que cria em conjunto com os demais envolvidos no processo criativo propondo, se expondo e assinando a obra. Naquele momento, o que eu desejava era aproveitar e extrair em experiência, o máximo que eu pudesse para me adaptar ao meio que me envolvia, afinal, passei a fazer parte de um elenco que estava junto há um ano em processo criativo e todos com experiência teatral mais avançada. Entrei no processo criativo do “De carne, osso e concreto” com o projeto já em andamento e eu com pouquíssima prática artística. As dificuldades de me impor diante de uma situação difícil ou de me opor quando não concordava com tais, ou tais, questões recorrentes no decorrer da montagem da peça, eram imensas e sempre permeadas pela insegurança, pela sensação de estar pisando num terreno desconhecido ao mesmo tempo em que me trazia satisfação em ter a possibilidade de traçar.

Em 2007 eu havia concluído o Ensino Médio³. A escola detinha um lugar de prática teatral razoável. Tínhamos aulas de teatro, pequenos concursos de esquetes, e eu sempre ali, presente. Podíamos escolher entre Artes Plásticas e Artes Cênicas dentro das matérias curriculares, eu sempre enveredava para a segunda opção. Ao final do Ensino Médio, estava com dezesseis anos e, após meses de longas horas de estudo, passei no vestibular de Artes Cênicas para a Universidade de Brasília - UnB. O ingresso na universidade significava um avanço incalculável para as minhas projeções até então.

³ Cursado no colégio público, Centro de Ensino Médio 02 de Planaltina – DF.

Paralelo, ao ingresso universitário, a montagem de “De carne, osso e concreto” significou uma quebra de paradigmas para o meu enveredar pelas artes cênicas. A quebra do meu primeiro plano sobre ser ator a partir da representação da fama, dinheiro e facilidades, a compreensão de que é preciso escrever, estudar, produzir, sustentar a produção e tornar o trabalho palpável, materializá-lo na cena. Tínhamos uma direção firme, mas a produção precisava ser feita por nós, o elenco. Me via sendo exposto e colocado a prova em diversos e imensos momentos ao longo do processo criativo do “De carne, osso e concreto”. Tem uma ideia? Defenda. Tem uma cena? Proponha. Tem uma solução? Imponha. Tem dificuldades? Se exponha. O cuidado com tudo o que implica uma montagem teatral sem patrocínio, com um elenco jovem e com sobras de ferocidade me fizeram compreender que a força e o prazer em trabalhar é que nos sustentava.

Se expor é essencial para experienciar. Não há problema em não saber: não saber compor um texto a altura do que se compreende como interessante, não há problema em não conhecer o grupo inteiro e se sentir novo no ninho, não há problema em errar e repetir milhares de vezes uma mesma coreografia até conseguir um resultado, não há problema em se atrasar num único ensaio porque tinha prova num lugar longe, na Universidade, e o ônibus Grande Circular demorou 40 minutos para passar. Se expor para o processo criativo é ter a possibilidade de se entregar, usufruir a tentativa de erro-acerto da experiência.

Ao final do “De carne, osso e concreto” ouvi uma frase da direção que ecoou na minha cabeça por meses “você precisa ter mais consciência corporal. Busque isso.” Como estava no final do processo criativo, já havia apresentado todas as sessões do espetáculo, me vi em desamparo para continuar trabalhar com teatro em campos extra universitários. Apesar de estar cursando disciplinas na Universidade como “Introdução a Interpretação”, “Corpo e Movimento II” e “Voz e dicção I”, todas disciplinas voltadas, essencialmente, para a área do bacharelado em artes cênicas, me via tomado pela necessidade de continuar a praticar teatro fora do âmbito acadêmico. Talvez pela sede de aprender logo, a ansiedade que me

perpassava por querer ter mais contato com artistas – professores da cidade, talvez por estar tomado pelo prazer de fazer teatro que me envolvia.

No ano que seguiu, 2008, tive a oportunidade de participar da montagem de dois espetáculos de teatro, ainda como processo criativo resultante de oficina de montagem. Em “Faces da Terra” e “A voz que me resta”, me senti mais seguro para atuar, mais a vontade em cena, mais disponível para o processo criativo. Após apresentar “Faces da Terra” no Espaço Renato Russo, como resultado de oficina de montagem teatral de férias, da companhia de teatro Circo Intimo⁴, fui convidado para fazer “A voz que me resta” e fazer uma temporada no Teatro SESC Garagem. Hoje, seis anos depois, tenho uma memória da sensação que tive naquele ano: um misto de satisfação por continuar no palco, afinal, estava muito preocupado com o final da montagem anterior, questionando o que viria em seguida e, também, de felicidade trazida por uma estranha sensação de evolução.

Naquele mesmo ano participei da oficina “Para aprender a voar”, da cia de teatro Esquadrão da Vida⁵ lá, no mesmo Espaço Renato Russo. O Esquadrão da Vida tem por tradição processos criativos permeados pelo texto dramático, música e acrobacia de solo. Foi com essa oficina de dois meses de duração, que passei a ter contato com a acrobacia, e a vislumbrar o que significa, enquanto prática artística, fazer parte de uma companhia de teatro.

Ao longo da oficina me deparei com diversas dificuldades e limitações corporais momentâneas, e me sentia feliz em estar num projeto que desenvolve a consciência corporal, ritmo, técnicas acrobáticas, musicalidade e poesia. O passo seguinte, meses após o término da oficina, foi a integração efetiva à companhia. Me apoio novamente ao pensamento de Bondia, quando recorro às possibilidades daquele momento:

⁴ A oficina Circo Íntimo foi criada paralelo à companhia de mesmo nome. Ministrada em módulo de montagem teatral ou de módulo técnico de iniciação teatral, a oficina é ministrada pelo ator Abaetê Queiroz.

⁵ O Esquadrão da Vida nasce no ano de 1979, em Brasília. Dirigido até 2003 por Ary Para-raios, o EV tem como o texto dramático, a música, a acrobacia como principais vertentes estéticas para concepção de seus espetáculos de rua. Atualmente, é dirigido por Maíra Oliveira, filha dele, que deu continuidade ao trabalho da Cia. www.esquadraodavida.wordpress.com

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça, ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, e sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo e suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (2002, p.5)

Integrar uma companhia de teatro representa a entrega em instancias de tempo, espaço, corpo. A imersão em processo criativo, as demandas de produção compartilhada, as conquistas, a retroalimentação do grupo, do trabalho e das projeções, refletem a força do trabalho em grupo. Foi em 2008 que passei a integrar o grupo Esquadrão da Vida. Minha integração à Cia se deu através de processo seletivo, que, na verdade, foi auto seletivo. Durante um mês de audição me doeí para aquilo que seria o pontapé para o começo da minha vida profissional. O desejo de fazer parte de um grupo profissional, ser remunerado e desenvolver trabalhos em conjunto, permeava minha mente e me alçava para voos mais altos.

A rotina de trabalho, de quatro horas diárias, de segunda a sexta-feira, as aulas de instrumento musical na Escola de Choro de Brasília, o acompanhamento de musculação em aulas para condicionamento físico, a produção compartilhada entre o grupo, os grupos de estudo que formávamos aos domingos pela manhã para discutir e estudar, tudo o que envolvia a elaboração do trabalho e a relação com ele implicava a apropriação mais íntima com o mesmo. Ali, naquela rotina, eu me dava conta do quão múltipla pode ser a formação do artista cênico.

Com o passar dos anos, as montagens dos espetáculos “ A Guerrilha do Bom Humor” e “O Filhote do Filhote de Elefante”, são frutos de resultados de processos criativos de mais de um ano em sua elaboração, o que me exigia uma dedicação plena. A Universidade foi tomando o segundo plano. A experiência que vivenciava com meu grupo, o tempo dedicado ao trabalho, o espaço em minha mente e desejos híbridos que se revelavam com o decorrer da experiência, em alguma perspectiva, atropelava as necessidades acadêmicas.

Os apontamentos e defesas de Bondía, me fazem pleno sentido no processo que desenvolvi com o Esquadrão desde que passei a integrá-lo. O desespero pela continuidade artística, o medo de parar, de estagnar, a preciosidade do tempo que me fazia, desesperadamente, correr atrás de tudo o que pudesse preencher meu tempo com teatro, tudo era esquecido para dar espaço ao tempo dilatado, a comunhão da experiência, a projeção embasada em processos árduos e o burilar do trabalho. As riquezas e os cuidados com os detalhes, a produção que sustentava a criação artística e vice-versa, a apropriação de tudo o que gera um trabalho a longo prazo, as vontades de prosseguir, viajar, me surpreender com os resultados, por a prova tudo o que foi produzido enquanto obra artística, o frio na barriga que batia toda vez que eu entrava em cena, tudo o que implica ser artista e ter um grupo me passava pelos poros em instancias calorosas.

Meu processo de tempo com o Esquadrão perdurou por quatro anos. De 2008 a 2012, me ative quase que unicamente ao trabalho com o grupo. A experiência coletiva, da vivência em grupo, se firma no tempo. O tempo, a rotina, os avanços e desafios aparecem em conformidade com a dedicação ao ofício.

Não digo que deixei por completo a Cia, pois ali se fixa uma relação afetiva tão forte que transcende a saída permanente, irrevogável. Meus conhecimentos sobre o corpo mudaram minha percepção sobre ele. Me sentia mais apropriado do meu corpo, mais confiante enquanto artista que trabalha com corporalidades, e mais maduro para novas experiências. Ao mesmo tempo que a maturidade chegava, me via perdido, com recontes crises existenciais, profissionais, realmente não sabia o que fazer a partir daquele momento. É incrível como a saída de uma imersão tão intensa no trabalho em grupo pode devastar as emoções.

Pouco antes da minha saída da Cia, em 2011, a partir de um convite para trabalhar com performance artísticas onde compunha personagens para animação de eventos, *shows*, descobri a *drag queen*. O contexto foi o mais hostil possível, no susto, me vestiram de drag, colocaram um salto, glitter e me lançaram numa festa de inauguração de uma loja de sapatos. Eu não havia composto nenhum personagem *drag*, não sabia o que fazer, o que falar, como agir. Personagens compostos por *performers*, em geral, homens, as *drag queens* são símbolos da

militância LGBTTTT (lésbicas, gays, travestis, transexuais e transgêneros) mundial. Desde o final da década de 1990, as *drags* vem mostrando movimento de saída da exclusividade do meio LGBTTTT, como boates, casas de festas, para tomar outros ambientes festivos e acolhedores de performances artísticas, como festas de casamento, formatura, aniversário, o teatro e a dança.

No início, eu não levava tão a sério a possibilidade de explorar essa personagem. Me sentia dando vida a uma personagem que logo adormeceria e que não teria continuidade. Contudo, fui me envolvendo com a *drag* me sentia curioso, provocado e sensibilizado por ela. Esse envolvimento foi potencializado em 2012, quando parei de trabalhar com o Esquadrão e precisava me dedicar a algum outro lugar criativo. Queria desvendar mais o que é ser uma *drag queen*: suas ações, posturas, envolvimento, provocações. Então, decidi projetar o PIBIC – Pesquisa de Iniciação Científica, na UnB, intitulado “*Drag Queen – comicidade e performance. Em busca do show*”. Em minha pesquisa, discuti gênero, sexualidade, humor e performance, relacionando-os ao trabalho performativo que vinha, e venho, desenvolvendo, com a Mackaylla, minha *drag*. Mackaylla⁶ é, hoje, uma de minhas prioridades enquanto artista, enquanto interprete, fonte de pesquisa, de projeções e criações.

Até então, qualquer pretensão de seguir carreira em sala de aula não perpassava meus pensamentos. Apenas, em 2012, me senti tentado a licenciatura, e incentivado pelas disciplinas de “Estágio supervisionado em Artes Cênicas I” e “Estágio Supervisionado em Artes Cênicas II”, me aproximei dela. Num primeiro momento, após a saída do Esquadrão eu não detinha vontade de continuar com alguma outra companhia de teatro, me via disposto a explorar outros lugares de atuação, e com o avançar do meu curso de licenciatura, comecei a vislumbrar a carreira docente. Então, no segundo semestre do ano de 2012, surgiu a oportunidade de lecionar Artes Cênicas no colégio Logosófico de Brasília, situado na quadra 704 da Asa Norte.

⁶ Ver:  www.mackaylla.com

A escolha pelo curso de licenciatura em Artes Cênicas, em minha graduação, se deu, principalmente, por inspirações que vieram da sala de aula, no Ensino Médio. O poder inspiratório que o professor pode deter em sua postura e condição em sala de aula enquanto, também, provocador, atizador de posicionamento crítico, instigador da curiosidade, me surpreendia em diversos instantes. Daí, o anseio da licenciatura na graduação.

Nos primeiros anos da graduação, vivia uma mistura de desejos: o desejo de ser ator e o desejo de ser professor. A medida de prioridade dava mais espaço àquele do que a este. Reflexo disso, veio em meu percurso universitário que evidencia a minha disposição para o trabalho bacharelado, ou seja, voltado a cena, aos palcos, a produção teatral, é bem maior que a disposição para a licenciatura, a sala de aula e a formação escolar.

Cheguei à sala de aula como professor substituto da matéria de artes cênicas no Colégio Logosófico, onde permaneceria por um semestre lecionando para uma turma de oitavo ano e uma de nono ano e dirigindo o grupo de teatro da escola. A diferença de idade entre mim e os alunos daquelas séries não era muito grande. Eu não detinha experiência em sala de aula suficiente para me sentir totalmente a vontade com aquela substituição, mas me apoiei nas experiências que tive até então, na minha formação artística, para sustentar a condição que me propunha.

A experiência com os alunos foi, para mim, excepcional: lidar com adolescentes, suas projeções, frustrações, crises, formação em ascensão, tudo o que permeia a fase da puberdade, foi algo rico.

A condição de professor no Colégio, foi algo que aconteceu sem, exatamente, a minha busca. Cheguei até ele por medo. Medo de parar de trabalhar, essencialmente. A dificuldade de lidar com o silêncio, com o tempo mais dilatado para que as coisas aconteçam a partir do estímulo que dou a elas, dar tempo ao tempo, respirar e deixar que a experiência, buscada em todos os trabalhos e processos criativos que me ative, chegue, se acomode e dê lugar a

outras experiências, num processo retroalimentar não é algo simples para a minha compreensão. Para Bondía:

O sujeito moderno não só está informado e opina, mas também é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito. Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio. Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência. (2002, p.4)

Com o passar do tempo em sala de aula, compreendi a felicidade de poder ensinar, continuar trabalhando, aplicando e aprendendo com os alunos, lidando com situações e estando diante de trocas de vivências tão peculiares em sala, e por outro, em alguma medida me sentia mal por assumir tal processo de forma desesperada, extremamente excitante e turbilhante. Acredito que a felicidade que assinalei acima, veio a partir de proposições minhas que trouxeram bons resultados em aula. A evolução no processo de aprendizagem de cambalhotas (rolamento na posição grupada, com joelhos flexionados, próximos ao tronco) em grupo é um exemplo. Foi um exemplo de atividade onde todos os envolvidos persistiam até conseguir executar o exercício, vivenciamos o prazer ao fazer.

A acomodação é algo que só acontece quando se tem a experiência do tempo no espaço que se propõe. Com o passar do tempo, qualquer incômodo sobre a minha estadia enquanto professor, desapareceu. Lecionei, dirigi o grupo de teatro da escola, me sentia motivado para trabalhar.

No final daquele ano de 2012, ainda no Logosófico, participei da audição para dançarinos da Anti Status Quo cia de dança, dirigida por Luciana Lara⁷. Como resultado entrei para a cia e participei da remontagem do Cidade em Plano, espetáculo de 2006 que viria a ser reapresentado em Brasília em outras cidades como Curitiba-PR, Salvador- BA e Campo Grande- MS ao longo de 2013 e 2014. O corpo, era o foco, tomava espaço no processo de recriação.

⁷ Luciana Lara é coreógrafa com graduação em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e especialização em dança no Laban Centre for Movement and Dance. Como diretora da Anti Status Quo cia de dança, dirigiu dez espetáculos, entre eles Cidade em Plano e Dali.

Passando pelos processos em grupo com as Cias que mais fizeram parte do meu trabalho, o Esquadrão e a Anti Status Quo, pelo trabalho contínuo e pessoal com a Mackaylla, com o a experiência na escola com o Logosófico percebo que há uma diversidade de formação corporal-artística-educacional que permeia minha trajetória. Vejo nessa formação um leque de possibilidades para desdobrar propostas, eixos de trabalho, formações outras que me levam ao olhar afiado sobre o corpo, o ensino, a experiência.

Capítulo II

O corpo democrático

A experiência íntima com o corpo em processo de trabalho que requerem uma fisicalidade mais elaborada como na acrobacia, na dança em suas variadas manifestações, no esporte, no teatro, por exemplo, vem me trazendo diversos questionamentos a cerca de condições impostas ao corpo que vem tirando suas subjetividades e objetivando-o cada vez mais, enquadrando as corporeidades em padrões estéticos. Condições refletidas em determinados padrões de beleza estipulados socialmente como ideais, a dicotomia de gênero, entre masculino e feminino impostas como imutáveis, padrões de comportamentos que somos bombardeados e reprodutores. O lugar do corpo, do indivíduo como um ser capaz de dialogar com as mais variadas experiências corporais no âmbito cênico, aqui nos atemos a acrobacia de solo, é elemento norteador das proposições discriminadas neste capítulo sobre o que viria a ser o corpo democrático

Passando pelo teatro, pelas práticas acrobáticas, pela diversidade de corpos que misturam os gêneros, como no caso de uma *drag queen*, identifico a possibilidade de diálogo com manifestações corporais híbridas e diversas aplicadas ao trabalho que desenvolvo como interprete cênico, ou como futuro educador.

II. I O corpo acrobático

Na experiência com o Esquadrão da Vida, a acrobacia é um dos nortes de pesquisa. Uma habilidade que, relevando seu contexto histórico identificamos se tratar de uma prática corporal diretamente atrelada à área da educação física. Como exemplo podemos citar esportes como a ginástica artística, a patinação artística, a ginástica acrobática, que se apropriam da acrobacia e da dança como princípio fundamental para a sua concepção.

Interessante perceber o quanto a acrobacia está ligada ao virtuosismo, algo magnífico que dá a sensação de inalcançável. Desafiar a lei da gravidade com movimentos totalmente extra cotidianos, de risco, como um salto mortal, é exemplo de tal característica. Tratando-se de acrobacias de solo em grupo, é explorado

basicamente a composição acrobática distribuída entre bases e volantes, sendo este o que sobe na base, que deve ser firme e segura, e saltos, envolvendo sincronismo e dinâmica de acordo com o que se almeja com a composição. Com o trabalho com bases e volantes é primordial a aprendizagem de alinhamento ósseo, percepção sobre a função dos músculos para sustentação, firmeza ou relaxamento. É de suma importância a preparação do corpo para uma atividade acrobática com alongamento e aquecimento corporal afim de evitar lesões e disponibilizar o corpo para a prática.



(Foto: Esquadrão da Vida)

No esporte, a acrobacia, pode dialogar com as artes cênicas, no caso da ginástica artística, por exemplo, há a combinação com a dança. Identifico que a acrobacia é uma habilidade que tem possibilidades dialogantes com o teatro, com a dança, com a performance. E é baseado nesse entendimento que venho desenvolvendo, ao longo da minha trajetória profissional e universitária, até aqui, trabalhos criativos permeados, também, por ela.

De um modo geral, a aproximação com o circo parece ser o mais apreendido pelos registros bibliográficos que encontrei disponíveis. O diretor teatral Marcus Villa Góis, falando historicamente da aproximação entre circo e teatro, assinala que:

Já do meio para o fim da Idade Média, enquanto o teatro religioso, os milagres e os mistérios saíam da igreja, aqueles artistas que giravam solitários pelas cortes e castelos passaram a encontrar-se nas grandes feiras em torno aos feudos, onde foram criadas verdadeiras companhias de saltimbancos. Feiras que tiveram uma enorme importância não somente comercial, mas social e religiosa. (data não divulgada, p.3)

Interessante perceber como na Idade Média a relação do indivíduo com seu corpo era permeada por valores puritanos, onde, a ideia do corpo resguardado, aquele que não é mostrado, não é exposto a práticas que o explorem em sua totalidade, como a acrobacia, era imposta por autoridades religiosas. Podemos perceber que esses valores sobre o corpo não foram datadas, ou congeladas naquele momento da Idade Média. É possível traçar um paralelo com diversos comportamentos sociais e individuais contemporâneos perpassados por tais convenções.

Na acrobacia de solo, é possível identificar determinadas expectativas estéticas de beleza que podem ser vistas como reforçadoras de padrões vigentes, dependendo da forma como se trabalha com ela. A beleza dos movimentos, as formas, as linhas e a graciosidade trazida por composições acrobáticas são permeadores dessa prática. Algo como a exaltação da forma, dialoga diretamente com a estética da beleza clássica: quanto mais musculoso, flexível, gracioso e tonificado for o corpo do intérprete-acrobata melhor. Re significar tal prática atravessada por essas conjunturas de beleza é um processo desafiador que vai de encontro a suas consequências, como o possível sofrimento causado a quem se surpreende fora de tal corpo, por não estar de acordo com suas concepções.

Nesse sentido, há diferenças cruciais entre o desejo de um corpo virtuoso pela necessidade de entrar num padrão e a necessidade que a própria prática física exige, como, por exemplo, o risco de alguém a cima do peso ideal se machucar numa prática acrobática tende a ser maior que alguém com as mesmas qualidades técnicas e sem sobrepeso. Assim como o risco de alguém com pouca flexibilidade nas articulações do corpo se machucar é maior do que alguém com desenvolvimento de flexibilidade mais trabalhado. Manter o corpo bem, fisicamente, para o trabalho através de condicionamento e treinamentos específicos com

objetivo de melhor desempenho, é diferente de mantê-lo bonito para a prática visando, unicamente, o padrão estético. A diversidade de corpos, sejam eles mais magros, mais gordos, das mais diversas cores e formatos é de uma riqueza que ultrapassa a linha do padrão social. Nesse sentido, pensemos num movimento de democracia do corpo: a independência desse corpo dos padrões de estética, de comportamento e de estilos vigentes.

Dialogando com essas defesas, o educador João-Francisco Duarte ressalta:

Nas presentes sociedades industrializadas, predominantemente urbanas, portanto, a educação corporal de seus integrantes provém, em grande medida, dos valores e das visões de mundo propagadas pela mídia e pela publicidade que a sustentam. (2010, p.105)

A violência psicológica provocada por necessidade de seguir corpos sustentados pela mídia como “corpos belos” implica enorme desafio para o trabalho com o corpo acrobata. Consideremos que lidar com o corpo significa se apropriar de suas formas. Aceitá-lo e compreender que é possível desenvolver técnicas de trabalho físico com ele, se desnudar dos conceitos estabelecidos por divergências de olhares preconceituosos sobre a diversidade corporal. Uma larga e preciosa jornada.

Até o momento, em minha experiência como intérprete, e como futuro educador que dança e que trabalha com acrobacia, passei, e venho passando, talvez seja assim por toda a minha vida, por ciclos de crises e aceitações do meu corpo. Minha infância e adolescência foi cercada por sofrimentos em relação ao meu corpo que venho conseguindo superar apoiado pelo trabalho que venho desenvolvendo com ele. Tendências a obesidade, distúrbios alimentares, sedentarismo, são lugares que levam a um corpo imóvel. Características que percebo, também, se reproduzir em padrões na juventude atual. O corpo estático. Até o ingresso no Esquadrão da Vida, aos 18 anos, foram poucas e praticadas por pouco tempo, as práticas corporais que fiz. O ciclismo e o *kung – fu* (arte marcial apoiada em diversas modalidades que se apropriam dos movimentos de animais objetivando a disciplina corporal, persistência, resistência e concentração em sequencias marciais ou embates físicos) fizeram parte desse contato, mas de forma efêmera, pouco apropriada.

O contato maior com práticas corporais que pudessem proporcionar consciência corporal veio com a oficina “Para aprender a voar”, do Esquadrão. Naquela oficina pude ter contato maior com o alongamento, princípios acrobáticos que trabalham noções de equilíbrio, força, sensibilidade corporal e consciência dos limites físicos e das conquistas que podem vir com o trabalho. Um trabalho que requer disciplina, repetição, continuidade. O corpo de quem se propõe à acrobacia é um corpo que trabalha a expressividade, as habilidades de comunicação que são ilimitadas quando se apropriam de seus recursos expressivos.



(Foto: Esquadrão da Vida)



(Foto: Esquadrão da Vida)

Recordo que, na oficina, haviam os mais diversos formatos de corpos que se dispunham aos mesmos exercícios propostos. Um dos que mais me chamaram a atenção e que ficou marcado na memória foi de uma senhora de 70 anos que se inscreveu mesmo sabendo que se tratava de um trabalho físico intenso e exigente. Respeitando suas limitações físicas, a senhora fazia quase todos os exercícios propostos, desde exercícios de ritmo e ocupação espacial à cambalhotas (rolamento no chão feito com o corpo em posição grupada (joelhos próximos ao tronco) a fim de rolar na horizontal, primeiro pela cabeça, depois coluna e pés), exercícios como volante em subidas na base de quatro apoios.

Ali, acredito que com a sensibilidade do olhar já como futuro educador, percebi que qualquer pessoa pode se dispor a práticas acrobáticas, desde que haja dedicação e consciência dos seus efêmeros limites corporais. Digo limites efêmeros pois a palavra limite, isolada, me parece permeada por algo fixo,

imutável. O limite premedito talvez seja o ponto de freada para a continuidade ou o início de práticas corporais elaboradas, como a acrobacia, que levam as pessoas que se autojulgam não aptas para o trabalho a não se arriscar. Os limites subestimados são a afronta à conquista. Lidar com o limite, percebê-lo e optar por questioná-lo, ou não, é um lugar de delicadeza, de percepção de si, do corpo. Há medidas de segurança, há o medo de se arriscar, há o lançar-se para o desafio. Com o processo continuado, todo limite é questionado.

II. II O corpo acrobático. Relações com a educação.

Dialogando com problemáticas expostas no subcapítulo anterior, relevo experiências que permearam minha prática docente no Colégio Logosófico de Brasília, onde lecionei artes cênicas por um semestre para turmas de oitavo e nono ano, sendo uma turma, apenas, de cada série, e dirigi a companhia de teatro da escola num espetáculo cujo o tema era: circo. As séries tinham aulas regulares de artes cênicas compunham o grupo de teatro do Colégio. Para o nono ano essa era uma atividade que constava como obrigatória na grade extra-curricular, enquanto para o oitavo não, este se dispunha a participar do grupo de forma voluntária.

No contexto escolar nos deparamos com a diversidade em suas mais variadas manifestações: a diversidade econômica, a diversidade física, a diversidade de gênero, a diversidade de personalidade, para citar algumas. Ali, naquelas séries permeadas por adolescentes de faixa etária entre 12 e 15 anos, tive uma grande reverberação do que questiono aqui neste capítulo.

No Colégio, a primeira dificuldade que enfrentei diante das turmas, como educador, é a conciliação das diversidades nas aulas. O clima de competitividade ou de não aceitação da série diferente era um problema entre os jovens daquela instituição. As turmas isoladas, nas aulas curriculares, se comportavam de maneira muito diferente de quando estavam juntos, formando o grupo de teatro da escola. Havia uma velada segmentação havia a tentativa de união das duas turmas, como se quisessem manter uma barreira entre si. O oitavo ano sentia que o nono ano mostrava certa prepotência por estar numa série mais avançada, enquanto o nono,

a princípio, percebia suposta arrogância do oitavo por se achar mais esforçado na produção para a realização da peça, mesmo não a tendo como obrigação curricular.

Percebia o quanto nas entrelinhas, ou nas manifestações talvez mais ingênuas, sobre os defeitos do outro, estavam repletas de preconceitos e recuo do próximo. Um exemplo claro dessa não aceitação, da violência quase velada naquele contexto escolar, o chamado *bullying*, aconteceu num dos ensaios e registrei num dos meus diários de memória:

Setembro, 2012

Estamos na metade do processo criativo do espetáculo. As aulas regulares, com conteúdos curriculares correm dialogando com o tema da peça: o circo. No ensaio, as turmas de oitavo e nono ano se estranham. Há uma segmentação dos grupos. A dificuldade de dialogar uns com os outros, ou a competitividade e a vergonha da exposição não nos deixam caminhar com o processo criativo. A Aluna vem mostrando agravamento dos problemas com a anorexia e a bulimia, os pais fecham os olhos para a situação, estamos na quarta reunião da escola com eles e nada muda. Nessa etapa da montagem da peça estamos trabalhando os princípios acrobáticos e a Aluna não vem respondendo bem. Constantes tonturas, enjoos, falta de ar não a permitem fazer bem os exercícios. O grupo já percebeu a situação. Hoje quando elaboramos as práticas acrobáticas treinávamos estrelinha e cambalhotas. A Aluna estava com dificuldade, de maneira que passei um tempo tentando trabalhar com ela a evolução no exercício. Quando pensei que estava tudo bem e tentei dar continuidade aos jogos que fazíamos, vejo que a Aluna estava no canto do palco, num choro engasgado, pequeno, enquanto o grupo grande, de mais de 30 adolescentes observava a cena em roda. A Aluna foi ao banheiro do teatro da escola se recompor. Tal foi minha surpresa mais de quinze minutos se passaram e ela não apareceu. Quando fui averiguar o que acontecia me deparei com uma cena assustadora: ela estava no canto do banheiro, sentada no chão, soluçando, chorando desesperadamente há mais de quinze minutos. Realmente foi uma cena chocante para mim. A Aluna parecia uma criança violentamente, reprimida, totalmente fechada num canto de banheiro,

extremamente magra e desesperada. Ali percebi claramente o quanto a sensação de exposição e vergonha do nono ano, ou dos meninos do oitavo, sua turma, foi geradora de tal resposta. Eu estava trabalhando com ela aos poucos, dando um passo de cada vez no processo de aprendizagem dos princípios acrobáticos, com pequenas conquistas. Mas naquele momento, vendo aquela cena, percebi o quão frágil aquela adolescente de doze anos se via diante do grupo, e diante de si mesma.

Naquele momento, no teatro da escola, num dia atípico, onde estávamos na escola apenas eu, enquanto diretor – educador e os alunos-atores. Me vi diante de uma situação impregnada de necessidade urgente de sensibilização do grupo com a situação. Em grupo, a hostilidade é uma das piores condições uns para com os outros.

Para as educadoras Neusa Kleinubing, Maria do Carmo Saraiva e Vanessa Francischi:

Entende-se que a manifestação do medo e/ou da vergonha de expor o próprio corpo acontece, quando a interioridade do ser exposta, se choca contra as normas e modelos sociais, às vezes transformadas em ideal; as pessoas temem os juízos que outras pessoas possam lhes atribuir... (2013, p.8)

As normas e padrões ideais que atualmente estão potencializadas nas questões relacionadas ao corpo afetam, principalmente, os jovens já que esses “precisam” estar de acordo com as imagens veiculadas. (2013, p.8)

Na situação exposta no relato a cima, primeira medida que tomei foi ir ao palco e falar, nervosamente, com os alunos-atores sobre a responsabilidade de todos com o trabalho que desenvolvíamos. Todos precisavam, urgentemente, se encarar enquanto grupo, enquanto geradores mútuos do trabalho que nos propúnhamos. Isso significava que o apoio uns dos outros para a superação das dificuldades corporais, na acrobacia ou na encenação, no texto, na contracena, era condição primordial para a continuidade do processo criativo.

Para a nossa surpresa, com o passar da minha indignação, com todo o cuidado para não expor ainda mais a Aluna em sua fragilidade, os alunos enfim se colocaram sinceramente sobre a condição de tratamento em que estávamos e

tivemos, pela primeira vez, um diálogo sincero: oitavo ano, nono ano, eu educador, e nossos questionamentos e crises. Naquele momento, me peguei emocionado e motivado ao ver, pela primeira vez, as turmas dialogando bem. Foi preciso chegar num ponto extremo para conseguirmos nos perceber. Foi importante também para mim, enquanto diretor-educador inserido naquele diálogo de sinceridades, perceber o quanto, por deduzir, ou subestimar a personalidade de cada turma, agia quase injustamente em diversos momentos.

Os alunos-atores apresentavam grande diversidade corporal, de alguma forma isso me estimulava e sentia que a eles também. A adolescência requer desafios. Democratizar as práticas corporais, estendê-las a todos os corpos é um movimento que permeava meu pensamento. As adaptações dos exercícios aos corpos, ou dos corpos aos exercícios são boa alternativa para englobar, e não, segmentar. Nos ensaios, além dos jogos acrobáticos que envolviam rolamentos, cambalhotas, estrelas e pequenos saltos, trabalhávamos com formações acrobáticas de bases e subidas.

As subidas acrobáticas detêm contato físico, confiança dos volantes nas bases, de que estas estarão seguras para sua sustentação, e das bases na assertividade da subida dos volantes. Assim, a confiança uns nos outros é primordial para o sucesso dos jogos envolvendo tal prática. Percebia o quanto, gradativamente, conquistávamos mais confiança uns nos outros, as subidas numa formação acrobática que compunha a cena de abertura do espetáculo, ficavam mais seguras, bem como os jogos acrobáticos-teatrais que trabalhávamos, mais consistentes. Tais jogos consistiam, por exemplo, em circuitos, em ocupação espacial, com dinâmicas diferentes, onde o objetivo era cumprir comandos como “Suba! (na subida de quatro ou dois apoios), “Vire! (com as acrobacias dinâmicas em dupla). A mistura que eu propunha incluíam jogos acrobáticos, rolamentos, subidas, com jogos teatrais, percepção de espaço, interação do grupo em colocações de quem, como, onde, o que. Tudo, em graus lentos, que o dia a dia de ensaios trazia. As apresentações da peça correram bem, o que gerou certa surpresa em todos. Havíamos passado por diversas dificuldades de produção, de

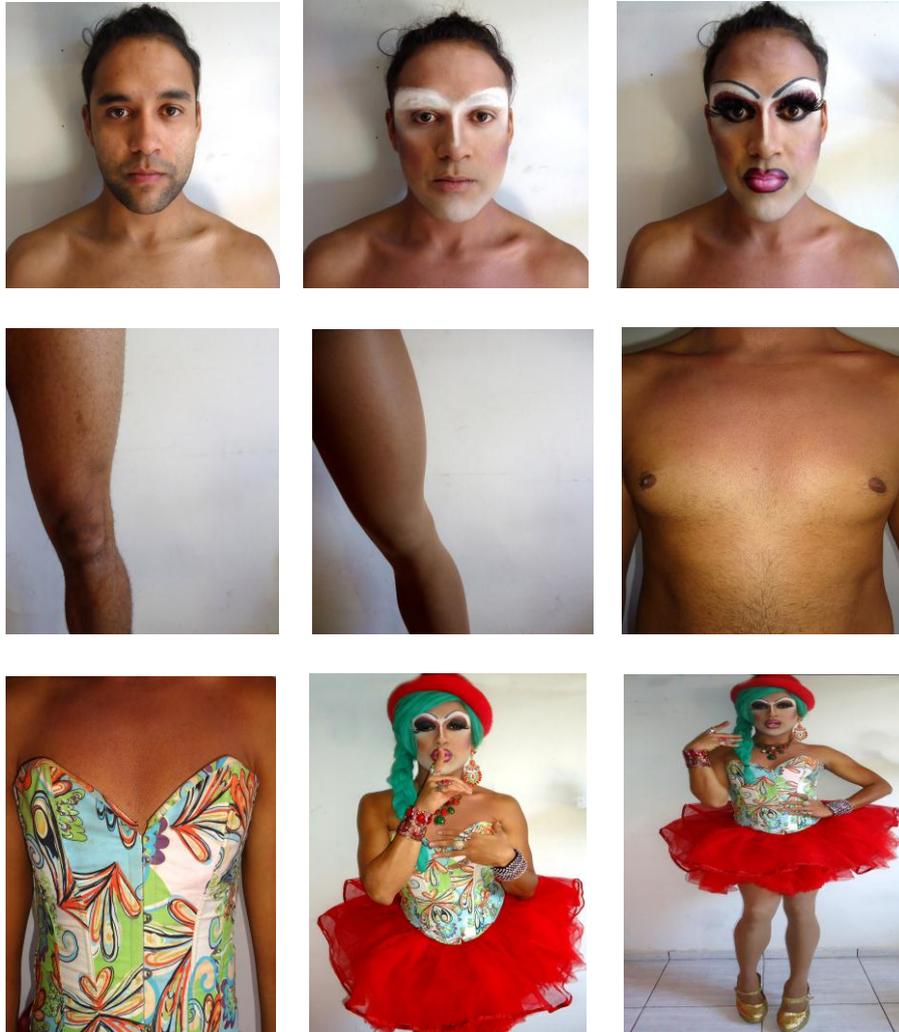
rotina de ensaios, de relação de grupo, mas, nunca duvidei da capacidade do grupo, e era apoiado pelo grande investimento da escola, em teatro.

II. III O corpo *drag*

Paralelo a experiência na licenciatura no Colégio Logosófico eu desenvolvia a pesquisa e o trabalho com minha *drag queen*, Mackaylla. Um dos eixos norteadores com a minha pesquisa com a *drag* é a transitoriedade entre os gêneros masculino e feminino que a personagem propõe. A possibilidade de transmutação dos gêneros biológicos, sobre o qual nascemos, e o gênero que podemos escolher performar ao longo de nossa trajetória de vida. Os corpos mutáveis em suas formas, condições sociais e representações num processo democrático de escolha.

Com Mackaylla, a quem dou vida quase semanalmente, passo por um processo de transfiguração de gênero na passagem do corpo masculino para o corpo supostamente feminino. As formas do corpo feminino tendem, num modo geral, a serem bem diferentes das formas masculinas. No caso da transformação corporal híbrida e efêmera de um corpo *drag* precisamos de mecanismos que cumpram com a modificação do gênero masculino: os pelos disfarçados pelo figurino, várias meias calças a fim de esconder os pelos das pernas, o pomo de adão, tão emblemático da forma masculina, disfarçados por gargantilhas de bijuterias, a voz trabalhada a fim, não de tornar-se mulher, mas de exagerar, estereotipar uma voz feminina, pés disfarçados por saltos altos que dão a sensação de diminuir o tamanho, longos cílios e maquiagem pensada para exagerar os traços faciais que se aproximam do feminino... tudo isso compõe o corpo *drag*, a personagem que exagera o feminino e que dialoga com a transformação transgênera (entende-se por transgênero aquele indivíduo que passeia entre os gêneros masculino e feminino, como as *drag queens*).

Alguns passos no processo de montagem. A transposição de Vinícius para Mackaylla:



(Fotos: Karinne Ribeiro)

Interessante perceber como, dentro do universo *drag* existem estilos diferentes que permeiam as montagens (assim são chamados os processos de transformações do corpo masculino para a forma feminina) de acordo com o estilo a ser seguido por cada *drag queen*. Segundo Gadelha (2008: 3), os estilos se distribuem em:

1) Amapô – estilo de montagem permeada por um humor negro, sarcasmo com feminino ao mesmo tempo em que mostra uma preocupação em ostentar glamour através do uso de objetos de luxo. Um estilo mais aproximado do feminino cotidiano. As *drag queens* de montagem amapô tem grande preocupação em esconder totalmente os traços masculinos, construindo traços femininos com

maquiagem, utilizando-se de roupas que escondem identificadores de masculinidade como pomo de adão, pelos, músculos desenvolvidos.

2) Caricata – essa montagem é emblemática do humor *drag*. Conhecido por se aproximar de uma figura palhaçística, esse estilo toma posse de montagem que valoriza possibilidades de humor. Não há aqui grande preocupação em esconder totalmente o corpo masculino. As *drags* caricatas podem assumir os pelos, o pomo, a genitália, uma vez que eles suportam a ideia de não se aproximar do feminino real, mas sim do estranho, do bizarro. As caricatas têm fama por sua facilidade de comunicação, humor ácido e perspicaz sem se preocupar com o que pode fugir do estereótipo feminino.

3) Andróginas – aqui localizamos a montagem mais exótica e, talvez, a mais exigente de criatividade. Esse estilo utiliza-se dos mais variados materiais para construir uma visualidade excêntrica ao extremo. Barbas longas sobrepostas a grossas camadas de maquiagem, unhas tão longas que lembram garras, chifres, rabos, figurinos feitos de carne, são elementos de montagem que podem compor as andróginas. Um surrealismo estético.

Com Mackaylla a montagem que venho desenvolvendo tem maior afinidade com os estilos *amapô* e *caricata*. Uma mistura das duas formas compõe o estilo da *drag* que tem como característica fundamental o humor e o estilo de beleza que dão espaço à feminilidade, ao mesmo tempo que não almeja nega totalmente os traços masculinos.



Foto: Márcia Regina e Paulo Inácio)

Após três anos de trabalho continuado com a *drag*, performando *shows* em eventos particulares e públicos como festas de casamento, eventos empresariais, festas de carnaval, bem como pesquisando a *drag* na Universidade com a pesquisa de iniciação científica “*Drag Queen – Comicidade e performance. Em busca do show*”, onde pesquisei sexualidade, humor e performance em diálogo nos *shows* que performo com Mackaylla, identifico o quanto somos formatados para nos mantermos estáticos em nossos corpos. Me refiro ao estático masculino e o estático feminino. O quão estranho é o corpo de um indivíduo que mescla características femininas e másculas em exagero, como uma *drag queen*, diante da normatividade de corpos que não experienciam o gênero oposto ao seu, de nascimento.

Mackaylla reflete:

Sinto que a ampliação dos lugares incomuns é um movimento que me agrada. Por que tenho que ficar presa em âmbitos que eu já conheço, ou que, talvez não conheça mas não quero estar? Por que não posso ir ao mercado, assim, montada em belezas estranhas, sem parecer, para as pessoas um Avatar em terras brasileiras? Por que não posso me colocar em lugares incomuns, onde as ideologias não querem me permitir estar? Por que não posso me colocar no mundo como uma personalidade drag-educadora? Posso! Posso sim! E, se brincar, faço mais! Precisamos abrir as portas da percepção para o que vai além dos lugares impostos. Eles são chatos e achatados, incolores e inodoros. A diversidade de corpos está aí. Educador, amado, vamos ver o que há de belo neles? Reinventar o olhar para o diferente é a possibilidade de desbravar lugares não, ou pouco, conhecidos.

A democratização dos corpos implica o questionamento e redefinição de padrões sociais vigentes. O império dos corpos repletos de músculos saltantes, perpassados pela não aceitação da diversidade sexual se colocam como impedidores de que a diversidade corporal apareça e se instaure como normal, não algo anormal. O corpo democrático é o corpo respeitado em sua diversidade.

Considerações Finais

A diversidade é algo que precisa ser levado em conta quando falamos de processos educacionais ou de proposições no trabalho em grupo. Compreendo que estar na escola como educador de artes cênicas significa lidar com a diversidade em suas mais variadas instâncias aplicadas ao trabalho coletivo. É preciso lidar com ela e respeitá-la em suas manifestações para que tenhamos uma educação inclusiva. É embasado por essas proposições que venho defender as práticas docentes teatrais dirigidas a todos os corpos, num movimento democrático de percepção a assimilação.

Acredito que um corpo democrático, um corpo que se propõe a atravessar fronteiras que lhes são impostas através de convenções sociais. Quando tratamos da acrobacia não falamos de um corpo estático que nasce pronto para sua execução. Independente de idade, de tipo físico ou de condição corporal, defendo a possibilidade de que todos os corpos podem dialogar com ela. Respeitando suas limitações, efêmeras ou não, adaptando-se à proposição, e a não rendição à impossibilidade.

Da mesma forma, o corpo *drag*, esse corpo que atravessa a fronteira dos gêneros, se apresenta como um indicador de subjetividades e de desafios cumpridos. O corpo que se propõe democrático desafia o limite imposto pelos padrões sociais. O corpo *drag* se coloca no mundo como um corpo provocador de reflexões sobre gênero e sexualidade. O corpo acrobático democrático, é o corpo que afronta o NÃO das convenções e se impõe em sua singularidade.



(Foto: Karinne Ribeiro)

Proponho que pensemos o quanto no contexto escolar a preocupação com as menções, com o conteúdo curricular que precisa ser passado, com a demanda de alunos, se sobrepõem devastadoramente sobre a sensibilidade docente para o olhar particular sobre cada indivíduo discente. No teatro na escola o olhar do educador precisa ser múltiplo e sensível para o respeito a diversidade corporal, diversidade de gênero e diversidade sexual.

Diante do que experienciei em minha vivência na escola como educador e como diretor, percebo que através de jogos teatrais – acrobáticos onde tem-se como foco o trabalho em grupo, com objetivos a serem alcançados através da confiança no olhar do outro, uma possibilidade para chegar em resultados atravessados pelos conceitos que levantei a cima. A confiança em grupo para conseguir elaborar uma pirâmide acrobática humana de dois ou três níveis é essencial para o sucesso da proposição. Identifico que quando há um foco numa conquista que depende do grupo, não de apenas um indivíduo, abrem-se caminhos para a sensibilização do olhar.

A investigação sobre o corpo democrático, o corpo acrobático-democrático, o corpo *drag*, é algo que darei continuidade. É um lugar onde vejo grandes possibilidades de aplicação de conceitos que os envolvem no âmbito escolar. A democratização daquilo que, socialmente, tentamos manter em nível de ditadura, onde as convenções se sobrepõem às possibilidades múltiplas.



(Foto: Karinne Ribeiro)

Bibliografia

BERTA, Luciano. *Transformismo, uma arte*.

<<http://memorabiliagay.blogspot.com.br/search/label/transformismo%20Acesso>> Último acesso em 01/06/2014.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Universidade de Barcelona, Espanha, 2002.

<<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>> Último acesso em 20/06/2014.

CARLA, Cyntia. *Livros de Lilitt: processos de construção de um corpo performático*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Brasília. 2008.

CHIDIAC, Maria Teresa; OLTRAMARI, Leandro Castro. *Estudos de Psicologia. Ser e estar drag queen. Um estudo sobre a configuração da identidade queer*.

<<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v9n3/a09v09n3.pdf>> Último acesso em 09/06/2014.

GADELHA, José Juliano. *Revista Fazendo Gênero 8 – Corpo, violência e poder. Performance e etnoestética: a montagem como ritual ou como nasce uma drag-queen*.

GIUSTINA, Fabiana Marroni Della. *Dançar Jogando para Jogar Dançando*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2009.

<http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST61/Jose_Juliano_B_Gadelha_61.pdf> Último acesso em 10/06/2014.

GÓIS, Marcus Villa. *O corpo virtuoso – recorrências entre o teatro e o circo*. Revista Diálogos Possíveis.

<<http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/5/08.pdf>> Último acesso em 10/06/2014.

KLEINUBING, Neusa Dendena; SARAIVA, Maria do Carmo; FRANCISCHINI, Vanessa Gertrudes. *A dança no ensino médio. Reflexões sobre estereótipos de gênero e movimento*. 2013.

<<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RevEducFis/article/view/15459>> Último acesso em 01/06/2014.

SANTANA, Vinícius. *Drag Queen - Comicidade e performance. Em busca do show*. Departamento de Artes Cênicas – CEN, Instituto de Artes – IdA da Universidade de Brasília – UnB. 2013.

SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. *Na trilha do arco-íris. Do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

PINHO, Márcia Duarte. *Quando a dança é jogo e o intérprete é jogador. Do corpo ao jogo, do jogo à cena*. Tese de doutorado. Escola de Teatro /Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. 2009.