

Entre a atriz e a performer: a visibilidade feminina construindo um corpo em arte

Ronaldo Záphas (Francisco dos Santos)

Isabela Augusto Rosa

Para citar este artigo:

ZÁPHAS, Ronaldo; ROSA, Isabela Augusto. Entre a atriz e a performer: a visibilidade feminina construindo um corpo em arte. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0106>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Entre a atriz e a performer: a visibilidade feminina construindo um corpo em arte¹

Ronaldo Záphas (Francisco dos Santos)²

Isabela Augusto Rosa³

Resumo

Este artigo tem o interesse de compreender como pode acontecer a construção de um corpo em arte, nos possíveis limites entre uma atuação teatral e uma ação performática. Limita-se a explorar essa temática através de algumas vozes femininas inseridas no campo teatral e performático. O principal foco na investigação desses materiais se deu pela observação do trabalho corporal de mulheres, a partir de seus corpos em cena, objetivando uma visibilidade feminina e suas questões. Assim, usa-se como materiais de análise a peça *Tem alguém que nos odeia* – que engloba a representatividade lesbo-feminina –, e a performance intitulada *6 minutos*, que trata de questões a respeito do aborto.

Palavras-chaves: Atuação teatral. Ação performativa. Visibilidade feminina.

Between the actress and the performer: female visibility building a body in art

Abstract

This article intend to understand how can occur the construction of a body in art, in the possible limits between a theatrical performance and a performative action. It limits to explore this questioning through some female voices inserted in the theatrical and performative field. The main focus in the investigation of these materials was the observation of women's body work, from their bodies on stage, aiming to a female visibility and their questions. Thus, were used as materials for analysis the piece “Tem alguém que nos odeia” – that encompasses lesbo-female representation – and the performance entitled “6 minutos” which deals with questions about abortion.

Keywords: Theatrical performance. Performative action. Women's visibility.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Rony Farto Pereira, Mestre (1983) e Doutor em Letras (1991) pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, campus de Assis-SP.

 ronyfarto@gmail.com.

² Doutorando em Artes da Cena e Mestre em Artes da Cena (2017), ambos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Especialização em Gestão e Políticas Culturais (2011) pela Escola Itaú Cultural/Universidade de Girona/Espanha. Licenciando em Teatro pela Mozarteum. Licenciando em Arte pela FAAL. Graduado em Artes Cênicas (UNICAMP).  ronaldozaphas@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0469-7269>

³ Bacharela em Teatro pelo Centro Universitário Sagrado Coração (UNISAGRADO – 2019). Educadora Social com ênfase em Teatro, na instituição SORRI - Bauru (2022). Produtora Cultural na Aflorar Cultura (2021) e Diretora Teatral no Lar Santa Luzia para Cegos (2019).  isaarosa14@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3695-1591>



Entre la actriz y la performer: la visibilidad femenina construyendo un cuerpo en el arte

Resumen

Este artículo se interesa por comprender cómo puede ocurrir la construcción de un cuerpo en el arte, en los posibles límites entre una representación teatral y una acción performativa. Se limita a explorar este tema a través de algunas voces femeninas insertas en el campo teatral y performativo. El foco principal en la investigación de estos materiales fue la observación del trabajo corporal de las mujeres, a partir de sus cuerpos en el escenario, con el objetivo de una visibilidad femenina y sus preguntas. Así, se utiliza como materiales de análisis la obra de teatro *Tem alguém que nos odeia* – que engloba la representación lésbico-femenina – y la performance *6 minutos*, que trata cuestiones relativas al aborto.

Palabras clave: Representación teatral. Acción performativa. Visibilidad femenina.



Possíveis limites entre a atuação teatral e a ação performática

Interessa-nos compreender como se dá a construção do corpo, nos possíveis limites entre a atuação teatral e a ação performática. Como esse é um assunto extenso, delimitamos nossa perspectiva, usando como norte o olhar das mulheres que ocupam o centro da cena, por meio de duas obras: a performance intitulada *6 minutos*, de Camila Bacellar, e a peça *Tem alguém que nos odeia*, da Cia. TeatroEnlatado, com as atrizes Maíra de Grandi e Mariana Mantovani.

Nós nos limitamos a explorar esses questionamentos a partir do pequeno recorte que discutiremos aqui, qual seja, a pluralidade de vozes das mulheres que estão inseridas no campo teatral e performático. Acreditamos na importância de promover, incentivar e dar visibilidade ao trabalho de outras pessoas, além de homens cisgêneros. E, por tal fato, quando existir uma flexão nominal de gênero, preferimos adotar a desinência “a”, ou seja, no feminino. Fugindo das regras de concordância tradicionais, nas quais a generalização é sempre escrita no masculino, buscamos a desconstrução normativa do vocabulário. Isso não impede que o leitor, que se identifica como homem, faça a transcrição da palavra para seu gênero; exemplo: ao ler “atriz”, entendê-la para si como “ator”. Assim também sendo para quem não se identifica dentro de nenhuma categoria de gênero binário, pode entendê-la para si, na forma neutra da escrita. Esse aspecto é relevante, neste estudo, uma vez que tal exercício intenta questionar o império do patriarcado no campo discursivo e lançar foco a outras vozes.

Em nossa sociedade, por conta da estrutura patriarcal em que vivemos, a exclusão feminina não é um fenômeno regional ou atual, mas uma prática consagrada durante séculos, fundamentada apenas em crenças ou opiniões que nada tem de científico ou razoável, mas sim escoradas na opressão e no desejo de controle de um gênero por outro, ou seja, das mulheres pelos homens. Entender e explicitar as vertentes dessa opressão é conscientizar homens e mulheres hodiernos a combater e renegar uma tradição perversa que continua a fazer vítimas e oprimidas entre muitas populações desse mundo pretensamente globalizado (Trigo, 2015, p.37).



Isso posto, era nosso desejo escolher duas referências para utilizar como objeto de estudo: uma do campo teatral e outra da performance. Por que, então, não ocupar esse espaço com exemplo de atrizes, ao invés de atores?

O principal foco na busca por esses materiais se deu pela observação do trabalho corporal das atrizes, em função de seus corpos em cena. Não menos importante, o tema dos trabalhos foi fortemente considerado, até mesmo para que houvesse um alinhamento, o qual, de fato, dialogasse com o desejo de visibilidade feminina. Assim, selecionamos a peça *Tem alguém que nos odeia*⁴ – que focaliza a representatividade lesbo-feminina, e a performance intitulada *6 minutos*⁵, que trata de questões a respeito do aborto.

Tem alguém que nos odeia

A peça é protagonizada pelas atrizes Mariana Mantovani e Maíra de Grandi, com o texto e direção de Michelle Ferreira.

A história que o espetáculo conta é de duas mulheres, um casal lésbico, onde uma delas é brasileira e a outra é estrangeira. Elas se conhecem no exterior e decidem vir morar no Brasil, no apartamento do avô da Maria, que é brasileira. A peça é um *thriller*, um suspense, um terror psicológico... Elas começam a sofrer ataques homofóbicos e isso vai transformando tanto a relação delas quanto as personagens mesmo. Esse seria o mote da peça, a temática da homofobia contra um casal de lésbicas (Rosa, 2021, p.46).

É relevante frisar a dificuldade em localizar materiais com essa temática. Camila Grillo salienta que “[...] mulheres lésbicas encontram cada vez menos espaços de representatividade e escuta” (Grillo, 2019, p. 39), considerando o apagamento e a tentativa de higienização da memória da lesbianidade, no Brasil.

Não é apenas nas montagens de teatro e nas ações performáticas que a invisibilidade lésbica é gritante, mas também em todo o contexto geral de

⁴ O vídeo do espetáculo, na íntegra, pode ser acessado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=p7Gq2eRhqSc&t=80s>

⁵ Para acessar o conteúdo da performance, você pode contatar Camila Bacellar, pelo e-mail camilabastosbacellar@gmail.com.

produções acadêmicas. “Ao contrário do que acontece com o Movimento LGBT e Movimento Feminista, a revisão de literatura apontou a ausência de estudos, pesquisas e investigações sobre o Movimento Lésbico no Brasil nas Ciências Sociais e Humanas” (Lino, 2019, p.13).

Grillo nota esse desfalque ainda nos estágios iniciais de sua pesquisa, quando se apresenta uma “[...] situação de invisibilidade devido à escassez de referências” (Grillo, 2019, p.15).

Em outras palavras, acerca da emergência dos grupos lésbicos no Brasil, pouco se tem notícia. As informações aparecem difusas nos estudos sobre a história do Movimento Homossexual e Feminista, o que exige dos/as leitores/as a construção de uma história dentro da exposição da história [oficial]. Esse árduo exercício explicita o pouco interesse, por parte dos pesquisadores/as por este movimento (Lino, 2019, p.13).

Como reflexo dessa lógica patriarcal, fica evidente o silenciamento dessas mulheres e a falta de interesse nos assuntos que permeiam o “ser” lésbico. Justamente por esse motivo é que se torna tão importante incentivar e exaltar a memória dessas mulheres e dessas histórias que continuam sendo símbolos de resistência.

Figura 1 – Tem Alguém que nos Odeia. Cena da porta do apartamento com desenhos lesbofóbicos



Fonte: Arquivo pessoal do TeatroEnlatado



6 minutos

A performance intitulada *6 minutos* trata sobre o aborto, outro assunto urgente e necessário no nosso país, principalmente por ser recheado de estereótipos, preconceitos e visões conservadoras, os quais invadem o espaço da liberdade da mulher perante seu próprio corpo.

6 minutos é uma peça de performance que faz uso do sangue menstrual dentro de banheiros masculinos e, preferencialmente, de banheiros públicos, no sentido de que esses equipamentos culturais - eu considero eles como equipamentos públicos - você não tem que pagar pra acessar. Isso já se deu de diferentes maneiras, mas todas as vezes que eu fiz essa performance nunca havia uma cobrança de bilheteria nos eventos e nos contextos assim. Então, é uma performance que faz uso de sangue menstrual próprio, dentro de banheiros masculinos pra estabelecer um estado sensorial que pressiona as fronteiras impostas pelas diferentes conjunturas globais relacionadas a direitos sexuais e reprodutivos de corpos que têm útero. Alguns corpos podem ser vistos como colonizados e como territórios ocupados por relações desiguais de poder. Então, é... Essa seria uma espécie de sinopse desse trabalho (Rosa, 2021, p.63).

Até o presente momento, o ato é considerado crime no Brasil, indo na contramão de vários países latino-americanos que já descriminalizaram o aborto, como, por exemplo, Uruguai, Cuba, Guiana, Guiana Francesa, Porto Rico e, mais recentemente, Argentina.

Existem algumas cláusulas na lei brasileira que permitem o aborto, em certas situações, como em casos de estupro, mas isso não garante que, na prática, essas mulheres (muitas vezes crianças) possam fazer isso de maneira segura e íntegra. Muitas vezes, elas são expostas, rechaçadas e ridicularizadas pela mídia, pelos médicos e manifestantes apoiados em discursos religiosos. É o caso de uma menina de dez anos, recentemente exposta a uma situação humilhante no hospital em que estava, para realizar o procedimento, o qual era permitido pela lei:

O local se tornou campo de batalha. Um grupo, baseado principalmente em preceitos religiosos, se opôs ao direito legal da menina de realizar a interrupção gestacional terapêutica. Vídeos deram conta de agressões verbais aos profissionais de saúde presentes. Outro grupo foi ao local com o objetivo de manifestar apoio à menina e a seu direito de interromper a gravidez (Assessoria..., 2020).

Figura 2 – *6 Minutos*. A performer Camila Bacellar sobre o mapa, com conta-gotas nas mãos, 2016

Fonte: Martino Frongia

É justamente a respeito dessas questões que a ação performativa se desenvolve. Bacellar explica que “[...] a ação instaura um estado sensorial interessado em tensionar os limites impostos pela conjuntura global sobre os direitos sexuais e os direitos reprodutivos de corpos que possuem útero” (Bacellar, 2016, p.211). Portanto, *6 minutos* não trata apenas das questões que envolvem o aborto, no Brasil, mas também reflete política e geograficamente a respeito do tema, tendo em vista todo o planeta.

A partir de todas essas perspectivas, dessas vozes e experiências, buscamos compreender os possíveis limites entre a atuação teatral e a ação performática, utilizando os corpos dessas artistas como referência.

O corpo no limite da teatralidade e da performatividade

Esses limites que atravessam os corpos atuantes, no campo da ficção e da realidade, foram borrados, a ponto de começarmos a duvidar dessas instâncias

enquanto verdades. Após grande variedade de mecanismos de atuação cênica que nos afastam da tradicionalidade, como ainda podemos retornar à tradição? Ou ela não tem nada mais a nos oferecer? São com base nessas questões que nos movemos.

A teorização dentro do campo das artes da cena, mais especificamente do teatro, se deu há muito pouco tempo, se comparada com outras artes, fervilhando do início para o meio do século XX. Como ponto de partida, começamos a pesquisar os materiais que já tinham abordado as discussões e possíveis definições do termo “teatralidade”.

Patrice Pavis aponta que o conceito “[...] tem algo de místico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista” (Pavis, 2008, p.372), não sendo fácil definir genericamente um termo tão profundo e que tem a potência de levantar os mais diversos diálogos. Já para Josette Féral, o conceito de teatralidade começa a surgir a partir da noção de literalidade. No século XX, o texto começa a perder sua força onipotente, dentro da cena, uma vez que, em sua modalidade escrita, era o cerne do teatro, até esse tempo:

Diria que o século XX colocou em xeque as certezas do teatro e das outras artes, se é que se pode falar assim. O que ainda era importante para as estéticas teatrais definidas e essencialmente normativas do final do século XIX, foi questionado no século XX, ao mesmo tempo que a cena distanciou-se do texto e do lugar que ele deveria ocupar na realização teatral (Féral, 2015, p.82).

Lúcia Romano assinala que a performance, “[...] na aproximação com o teatro, provoca a tradição teatral e desafia as modalidades de realismo e teatralismo que dominavam a cena desde meados do século XIX” (Romano, 2009, p.434). Além disso, esses dois gêneros artísticos começam a introduzir o corpo em local de evidência na cena, abarcando possibilidades que vão além da visão de corpo centrado, fechado e definido.

Essa crise abalou as mais diversas linguagens artísticas, como a dança, a performance e as artes plásticas, instaurando-se justamente no momento e contexto de uma crise política ocidental, com a pulsão de diversos movimentos de luta por direitos, pois



[...] a crise que o teatro estava passando não é uma crise especificamente desse gênero artístico. Existiam várias crises de representação naquele momento nos anos 60 por exemplo, no momento em que vão eclodir a luta de vários grupos pelos seus direitos criticando a forma como o regime vigente lidava com suas problemáticas. Então nesse momento a gente vai ver ocorrer a insurgência de corpos contra o sistema de representação político estético social, desde, sei lá, a revolta dos estudantes em maio de 68 na França... se a gente for pensar no que foi feito, é uma forma de luta. São várias formas de luta, mas de forma geral é uma forma de luta muito estética, que tem uma pulsão estética muito grande (Rosa, 2021, p.74).

Noções de teatralidade

Como conceituar essas linguagens, em função das novas perspectivas que começaram a surgir? O quão expandido o teatro, apartado do texto, que até então era considerado sua base sustentadora, se tornou?

Colocar-se hoje a questão da teatralidade é tentar definir o que distingue o teatro dos outros gêneros e, mais ainda, o que o diferencia das outras artes do espetáculo, particularmente da dança, da performance, e das artes multimídia. É esforçar-se por atualizar a natureza profunda do teatro, para além da multiplicidade de práticas individuais, teorias de atuação, estéticas. É tentar encontrar parâmetros comuns a toda realização teatral desde sua origem (Féral, 2015, p.81).

É válido lembrar que muitas referências utilizadas neste trabalho têm uma visão ocidental dessas perspectivas, podendo, por conseguinte, nos limites aqui impostos, trazer proposições que não sejam tão abrangentes, ao se ter em vista outras culturas, povos e territórios, literalmente e poeticamente falando. Assumindo que essas problemáticas são muito tênues e que, por sua vez, acabam tensionando essas fronteiras, Bacellar aponta que essas percepções

[...] não estão levando em consideração várias formas cênicas que não são ocidentais ou não estão levando em consideração também, a relação que vários artistas importantes da Europa desenvolveram ou a relação deles com outras culturas com outros povos. E a maioria desses, são povos e culturas que foram colonizados. Então, muito se fala do Artaud e do teatro da crueldade, e do tipo de cena que Artaud concebia e pouco se fala da relação de Artaud com os Tarahumaras, que são indígenas do norte do México. Ele passou um tempo lá... Então a gente esbarra de novo nessa questão (Rosa, 2021, p.73).



Partindo desse contexto e cientes de nossa visão limitada e, conseqüentemente, ocidental, buscamos a palavra “teatralidade”, no *Dicionário de Teatro* de Pavis. Logo no início, o autor faz um alerta, enfatizando que geralmente se acredita que esses materiais levam em conta apenas a etimologia das palavras, com objetivo único de indicar o que elas significam. Pelo contrário, o objetivo também inclui tecer proposições e expandir diálogos, ao invés de conceituar definições indissolúveis. “O teatro é uma arte frágil, efêmera, particularmente sensível ao tempo. Ninguém poderia apreendê-lo sem requestionar seus próprios fundamentos e revisar periodicamente o edifício crítico ao qual incumbe, supõe-se, descrevê-lo” (Pavis, 2008, p.11).

Ele ressalta que “[...] uma das marcas específicas da teatralidade é constituir uma presença humana entregue ao olhar do público. Essa relação viva entre ator e espectador é que constitui a base da troca.” (Pavis, 2008, p. 7). Seguindo por essa via, para esmiuçar o que seria a teatralidade, a partir de uma perspectiva que não considere necessariamente o texto enquanto elemento primordial, percebe-se um consenso no que se refere a duas potências essenciais para a existência da teatralidade: é fundamental que exista a figura da atriz e a do(a) espectador(a).

De acordo com Ludwik Flaszen, “[...] a única arma do teatro é a teatralidade.” (Flaszen apud Grotowski, 2010, p. 49). Pensando também nas questões já propostas anteriormente sobre esse possível hibridismo entre teatro e as outras linguagens, fazemos uma conexão com as últimas anotações desse registro:

Observou-se que, depois de ter eliminado um a um os outros fatores, o único elemento no teatro que não seja nem as artes plásticas, nem literatura e nem esteja ao alcance do filme, é o contato humano vivo, a ligação entre o ator e o espectador (Flaszen apud Grotowski, 2010, p.49).

A teatralidade não se resume, portanto, apenas a esses dois elementos. É necessário que “algo” aconteça entre essas duas figuras. O que seria esse algo? Para Féral (2015), a relação que se cria nesse contato desperta uma outra “qualidade” de percepção, tanto da figura da atriz quanto do(a) espectador(a):

Portanto, em princípio a teatralidade aparece como operação cognitiva e até mesmo fantasmática. É um ato performativo daquele que olha ou



daquele que faz. Cria o espaço virtual do outro [...]. Permite ao sujeito que faz, e àquele que olha, a passagem daqui para outro lugar (Féral, 2015, p.87).

O interessante é que, quando Féral propõe que “[...] a teatralidade não pertence, em sentido exclusivo ao teatro” (Féral, 2015, p.84), essa visão também entra em consonância com a relação entre a performer, aquela que faz a ação, e o público. A professora e pesquisadora Eleonora Fabião se refere a esse espaço como um “entre-lugar”, o qual ocorre no atrito das presenças:

A atividade do ator não é autônoma, mas relativa; o ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. Em termos dramaturgicos, a relação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto a relação entre Hamlet e Ofélia, ou entre ator e atriz. Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. Neste sentido, a famigerada “presença do ator”, longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os entre-lugares da presença (Fabião, 2010, p.323).

Dessa forma, percebemos mais uma vez que os elementos teatrais e performáticos se esbarram e se misturam, numa mescla heterogênea difícil de decantação ou definição. Estão num contato tão próximo, tão sutil, que a linha divisória se perde de vista.

A performance e o desafio de conceituar uma arte subversiva

Dado, nesse primeiro momento, o conceito inicial de teatralidade, percebemos que o contato entre performer e espectador(a) também se pode constituir em um elemento de teatralidade, mesmo que dentro de um contexto performático. Então, quais constituem os elementos principais da performance e o que a difere do teatro em si?

Conceitualmente, a arte da performance é complexa e polêmica, não apenas porque abriga uma multiplicidade de formas, mas também porque, enquanto “gênero”, tem estado em permanente transformação

desde o seu surgimento (Bernstein, 2001, p 91).

Algumas proposições são sugeridas por Pavis, para quem “[...] ser um performer significa: a) ser si mesmo, ao invés de representar um papel; b) apresentar ao invés de representar; conseguir executar diferentes tarefas técnicas: cantar, dançar, praticar esgrima etc.” (Pavis, 2016, p.174). O corpo da performer seria, por conseguinte, o tema e o suporte da ação, onde se foge do lugar de, necessariamente, estar vinculado a uma personagem, como exemplifica Camila Bastos Bacellar:

[...] pra mim uma das importâncias de trabalhar com questões que perpassam o meu corpo está em utilizar o meu corpo como tema e como suporte da ação, que é uma das características da performance. Porque eu entendo que quem trabalha com performance são complicadores culturais, que é uma coisa que a Eleonora Fabião fala, que existe um trabalho de complicador cultural, de ativador da percepção, de ativação da latência paradoxal do vivo (Rosa, 2021, p.76).

Quando Bacellar se refere aos elementos que usa para sua performance, ela frisa que tudo é pensado, tudo tem um motivo de estar ali: o espaço onde a ação vai acontecer, a materialidade política dos objetos que ela utiliza e, principalmente, a configuração visual do seu corpo, como ele será “apresentado”, se suas tatuagens irão aparecer, se irá usar esmalte etc. Assim, existe uma concepção da ação; nada está ali por acaso, mas, ao mesmo tempo, se afastando de uma estrutura teatral mais “tradicional”, ainda se tem um distanciamento da construção de uma personagem. “Eu acho que é diferente de se trabalhar com um personagem, né, eu não to criando um personagem, eu não to tentando ir pra um corpo que não é o corpo da Camila” (Rosa, 2021, p.77).

A razão dessa dificuldade em distanciar o performer de sua linguagem e gestos reside precisamente no fato de que na performance as funções do artista, autor e persona estão fundidas. Além disso, a fusão do autor e performer é ainda mais complicada pela imbricação do sujeito e do objeto, tanto pelo uso do corpo como um lugar de representação quanto pelo emprego frequente de material autobiográfico (Bernstein, 2001, p.92).

Todos esses atravessamentos se dão na arte da performance: o corpo da artista e sua relação com o espaço, os entrecruzamentos da arte-vida e o fato de

tensionar, a todo momento, limites previamente estabelecidos. Conforme exemplifica Eleonora Fabião, a força da performance consiste em “[...] turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo” (Fabião, 2009, p. 237).

A performer coloca-se em lugar de escuta sensível, de um corpo disponível aos acontecimentos do mundo. Contudo, existe algum tipo de treinamento para a ação que realiza e, se houver, como ele se daria? Camila aponta a yoga e a meditação como possibilidades, pois encontra nesses lugares uma alternativa de se sentir confortável no desconforto. Mas também, de acordo com o trabalho ou a ação que for realizar, outros tipos de treinamentos são feitos, principalmente os que envolvem algum grau de risco:

Uma coisa que, pra mim, na minha trajetória, e aí pensando também no *6 minutos* especificamente, é a importância de realizar treinos ou práticas corporais que envolvam algum grau de risco ou de situações de vulnerabilidade calculada. Então, assim, eu não preciso treinar perna de pau pra fazer *6 minutos*, eu ando de perna de pau há mais de dez anos, mas, algumas vezes que eu estava fazendo treinamento de perna de pau, para alguma outra coisa, e ao mesmo tempo fazendo *6 minutos*, eu sentia que essa vulnerabilidade calculada que tem, ou correr à noite, enfim... Que tem uma vulnerabilidade da noite, do corpo que tá correndo sozinho, acionam corporalmente lugares que eu acho interessantes de ter eles ativos no meu corpo quando eu vou fazer a ação *6 minutos* (Rosa, 2021, p.68).

Esses treinamentos possibilitam que o corpo acesse lugares de receptividade, sensibilidade, escuta e potência. Porém, por mais que a artista tenha sua rotina de treino, mesmo que passe dias, horas e semanas em uma sala de ensaio, na hora da performance ou da cena teatral, tudo pode acontecer. Apesar de ser paradoxal, não significa que, por conta disso, não seja importante se preparar, já que as coisas podem “sair do controle”. Na verdade, justamente por isso, a artista precisa ter essa preparação, a fim de que possa lidar melhor com situações e contextos para os quais não estava, necessariamente, preparada.



Corpo cotidiano e corpo cênico: fronteiras do entre-lugar

O corpo é a chave. A cada porta que se abre, mais portas se descobrem. Entretanto, o que é o corpo? O corpo é o que somos? O que é corpo cênico? Ou o que define um corpo cotidiano? Essas divergências existem? Há uma barreira que separe um e outro? Alguma atividade, jogo, pensamento ou ação? Ou podemos alcançar um entre-lugar? Um território que permeia ambos os estados, mas que tenha mais potência em um que em outro? Como o lugar e o tempo em que vivemos interferem nessas questões?

Segundo o dicionário *Priberam* (2020), corpo é tudo o que ocupa espaço e constitui unidade orgânica ou inorgânica. Todavia, sabemos que definições como essa não alcançam todos os âmbitos, seja político, seja artístico, seja ainda filosófico etc. Muitas vezes, pensa-se que o corpo é nossa principal ferramenta; nesse sentido, Ferracini (2004) nos provoca com um questionamento necessário: se é ferramenta, então, quem a utiliza? A mente? Seria ela algo superior ao corpo? Ou se poderia ter um corpo superior à nossa razão, que a controlasse, por assim dizer? O autor acrescenta:

O corpo não é uma unidade organizada envolta por uma pele com um interno estável e estático. Esse corpo é definido não enquanto identidade e/ou substância fixa, mas enquanto devir e multiplicidade para além de qualquer conotação dualista. Portanto, quando digo corpo, e mais precisamente, corpo cotidiano, já estou falando sobre um diálogo músculo/pensamento, corpo/razão, no qual um não se subordina ao outro. O corpo cotidiano, em si, atravessa essa dualidade em diagonal (Ferracini, 2004, p.80-81).

Pensar corpo enquanto totalidade em si mesma é uma questão que dialoga com pesquisas de outras áreas, como, por exemplo, o ensino da dança:

O termo corpo que utilizamos tem o entendimento de uma totalidade física, emocional e intelectual. Como sabemos, o conhecimento, de qualquer coisa, passa pelo corpo. Não é possível negar que a experiência subjetiva (pensamento, raciocínio, razão, emoção, sentimentos) e a experiência sensório-motora (as sensações, o calor, o medo, a excitação de descobrir algo novo, pegar algo para senti-lo/conhecê-lo melhor) atuam em conjunto, em cruzamento (Renger; Schaffner; Carmo, 2016, p.19).

Inclusive, Renger, Schaffner e Carmo (2016) fazem considerações muito interessantes, quando propõem que “[...] qualquer operação mental que se faça e que envolva linguagem, pensamento, inferências inconscientes, memória, consciência visual [...] requerem estruturas neuronais, as quais são partes do sistema sensório-motor” (Renger; Schaffner; Carmo, 2016, p.19). Portanto, é o próprio corpo que interpreta tudo o que acontece, não sendo possível, assim, existir uma separação, algo que não seja o próprio corpo, já que é por ele que compreendemos e vivenciamos o mundo, que interpretamos visualmente e sensorialmente o que acontece, e apenas por meio dele acessamos a realidade, por assim dizer.

Pensar “corpo versus mente”, por conseguinte, seria algo dicotômico e, certamente, superficial. O corpo sai do lugar de máquina para ocupar um lugar central: “corpo é o que sou”. Fabião também concorda que o corpo é algo que o sujeito é, e não algo que possui:

No palco, assim como na filosofia de Merleau-Ponty, o sujeito não possui um corpo, mas é corpo; o mundo não é ocupado pelo corpo, é uma de suas dimensões [...]. O corpo não é receptáculo ou recipiente, anuncia Merleau-Ponty, mas “tecido conectivo” [...]. O palco, matriz de conectividade, é corpo, é mundo, é mundo-corpo e corpo-mundo (Fabião, 2010, p.323).

Logo, de certa forma, pensar em corpo cênico e corpo cotidiano, na concepção binária desses dois lugares, poderia ser um equívoco, porque eles estariam nos limites desses territórios fronteiriços. “O corpo é o lugar em que essas contradições ocorrem” (Bernstein, 2001, p.92).

O corpo que atua é o mesmo corpo que vive o dia a dia, no sentido de que a pessoa é aquele corpo, mas com uma certa diferença, na qualidade de percepção dos gestos, movimentos, das pessoas, do espaço. Uma tensão outra com a qual se relaciona com o mundo. Essa diferença na atenção, por exemplo, considerada por Eleonora Fabião uma pré-condição da ação cênica, é bem enfatizada, quando ela afirma:



O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na vida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír (Fabião, 2010, p.322).

Para Mantovani, quando questionada sobre as concepções e pensamentos a respeito de seu corpo cênico, seu trabalho foi sempre voltado para um lugar de pesquisa do teatro físico, da dança, realçando que o condicionamento físico é primordial para permitir essa disponibilidade que o trabalho da atriz exige. “Seu corpo tem que estar preparado pra qualquer coisa que possa acontecer em cena e eu acho que isso é um corpo cênico, um corpo potente, é um corpo pulsante, é um corpo vivo” (Rosa, 2021, p.49). Maíra de Grandi, sua companheira de cena e que atua tanto em peças teatrais quanto em ações performáticas, concorda que sempre é desafiada a transpor suas certezas, para que a ação tenha qualidade. “Você sai da sua zona de conforto, você vai pro desconhecido, o que é ótimo, porque começar um trabalho com ‘ah eu já sei como vai ser, já sei o que eu vou fazer’, provavelmente vai ser ruim” (Rosa, 2021, p.50).

O corpo-repertório, o corpo-memória

“Será que vai ser tipo andar de bicicleta, Maíra? A gente não vai esquecer nunca?” (Rosa, 2021, p.56). É o que Mariana pergunta, de forma descontraída, para Maíra, quando surgem questionamentos a respeito da memória do trabalho corporal que elas realizavam, em seus treinamentos, o qual, durante a pandemia,⁶ fica impossibilitado de acontecer.

⁶ Este artigo foi produzido dentro de um período pandêmico, quando todo o mundo é assolado pelo Coronavírus, desde 2020.

Os corpos que acessam esses lugares de vulnerabilidade, desconforto, potência e entrega, como os treinamentos de yoga e meditação descritos por Bacellar, por exemplo, e dos trabalhos de montagem de espetáculo das integrantes da Cia., criam uma “memória” dessas ações? Essas memórias podem ser esquecidas, caso essas atrizes fiquem sem treinar por um tempo, como é o caso, nesse momento de isolamento social? A partir de suas pesquisas, o médico e cientista Ivan Izquierdo (1989) assevera que

[...] o aprendizado e a memória são propriedades básicas do sistema nervoso; não existe atividade nervosa que não inclua ou não seja afetada de alguma forma pelo aprendizado e pela memória. Aprendemos a caminhar, pensar, amar, imaginar, criar, fazer atos-motores ou ideativos simples e complexos, etc.; e nossa vida depende de que nos lembremos de tudo isso (Izquierdo, 1989, p.90).

“Eu acho que tudo, que toda a experiência que a gente tem é repertório, é experiência, a gente viveu isso. O corpo tem essa lembrança desse repertório e isso vira um lugar” (Rosa, 2021, p.54). Maíra continua contando que, após tantos anos ensaiando e treinando juntas, os dois corpos dialogam de maneira muito orgânica, são corpos que já se conhecem, que têm uma sinergia.

Em um espetáculo de dança que fizeram, a atriz conta que esses corpos se batiam, se encontravam, se chocavam, e que isso acabou aparecendo também na construção da peça *Tem alguém que nos odeia*. “Mas não assim, que a gente pensou ‘ai, a gente vai fazer assim’. De algum jeito isso veio e ele tá ali num pedacinho daquela peça. A gente faz isso, esse choque, a gente se colide” (Rosa, 2021, p.55). É o que Maíra chama de “alfabeto de quedas”; de certa maneira, seu corpo criou uma tendência a ir para esse lugar de se chocar, de se trombar e cair, e, a cada vez que isso acontece, essas quedas são ressignificadas, transformadas e se dão de maneiras diferentes. É a mesma coisa acontecendo, contudo, nunca é a mesma queda. Não seria isso, pois, a memória corporal?

Essas memórias são atualizadas independentes de nossa vontade: um cheiro que nos remete a uma atualização de sensação como um gosto que atualiza uma memória involuntária [...] a ação de atualização não é uma ida do presente ao passado em uma espécie de re-vivência da lembrança, mas uma atualização é uma vinda do passado ao presente que gera uma recriação da lembrança enquanto potência virtualizada no



aqui agora. É por isso que toda atualização é uma criação: a vinda do passado ao presente recria o passado nesse mesmo presente (Ferracini, 2009, p.129).

Já para Jorge Larrosa Bondía, a memória acaba sendo severamente afetada por conta de as informações se darem cada vez numa velocidade mais rápida, um estímulo sendo substituído rapidamente pelo próximo e assim sucessivamente:

[...] a experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo. Tudo o que se passa, passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. [...] A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência (Bondía, 2002, p.23).

Voltamos, então, ao ponto primordial para a qualidade da experiência em cena: o corpo que observa, que pausa, que se atenta aos detalhes, um corpo aberto e sensível, o qual se permite entrar completamente em contato consigo e com o espaço à sua volta. Vai na contramão do mundo que corre com pressa, que escapa aos dedos, onde a artista dança, fluindo em um movimento corporal que é mais lento e ao mesmo tempo rápido, pois esse corpo está sempre pronto para lidar com possíveis adversidades.

Mais uma vez, o campo do teatro e da performance dialogam, ao se tratar da necessidade de existir essa disponibilidade do corpo e escuta sensível, quando em atuação. Mantovani se utiliza desses elementos performáticos, possibilitando trazer para seu trabalho esses atravessamentos:

O que eu gosto, eu, Mariana, de trazer desse corpo do performer, da performance é: a presença, o estado de, sempre 90% de presença e vulnerabilidade, que é uma coisa que eu acho que é o que o performer apresenta, assim. Ele não vai chegar nunca com um texto pronto, ele vai estar sempre ouvindo o espaço e o que tá acontecendo pra agir depois. Eu acho que isso é gigante e potente em cena, mesmo dentro de uma formatação mais restrita, sabe? (Rosa, 2021, p.52).



E sua parceira Maíra complementa a ideia: “Porque você tem que estar... vivo. E ‘estar’ é uma condição, né, em cena. [...] De reagir ao que tá acontecendo. Jamais negar o que tá acontecendo” (Rosa, 2021, p.53). E Bondía completa,

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, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, 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 (Bondía, 2002, p.24).

O corpo é o que é e está onde está

Nesta reflexão, nós nos deparamos com diversas questões que se mostraram muito tênues: definir o que é o corpo, onde a artista está, o que seria corpo cotidiano e corpo atuante, corpo cênico e performativo. Afinal, não estariam todas as pessoas performando possibilidades diferentes? Identidades diferentes?

Buscamos olhares diversos. De mulheres e homens, atrizes, atadoras, performers – e, mesmo assim, não conseguiríamos abranger toda a multiplicidade de pessoas, realidades e visões a respeito do tema. Em certo momento, percebemos que não se tratava de buscar uma definição do que se entende por teatralidade e performatividade, porém, de ampliar o olhar para essas gradações possíveis, esses espaços territoriais fronteiraços e borrados. Logo, não é possível aludir a uma teatralidade e performatividade única, visto que corpos definidos como “mulher”, dentro da nossa sociedade, também têm suas performatividades singulares, assim como corpos lésbicos, corpos negros, corpos trans, corpos *gays*. Como dizer que todas essas questões não influenciam o atuar, tendo em vista que o corpo que atua é a própria pessoa, com as suas particularidades?

Esse corpo que atua, que está e que é, se faz por trajetórias: memórias, afetos, dúvidas, lembranças. Um corpo político, o qual está para além da nossa individualidade. Corpo atriz, pesquisadora, lésbica, mulher que poderia ser um



corpo, ator, pesquisador, trans, homem. Corpo e corpos que atravessam nossas vivências. São tantas mulheres importantes que atravessam nossos corpos masculinos e femininos. São antecessoras, antepassadas, queimadas na fogueira, presas em instituições psiquiátricas. Caladas, malfaladas, histéricas, poéticas, esquizofrênicas, bruxas. O corpo da artista é o corpo do presente, o corpo do aqui-e-agora, o corpo que é. Esse corpo está no espaço, no tempo. É o corpo cotidiano, o corpo em cena, o corpo que atua e que performa. O corpo é o que é e está onde está.

Referências

ASSESSORIA de Comunicação do IBDFAM. Gravidez de menina de 10 anos acende debate sobre aborto e necessidade de combate à violência sexual contra crianças. *IBDFAM*, Belo Horizonte, 20 ago. 2020. Disponível em: <https://ibdfam.org.br/index.php/noticias/7637/Gravidez+de+menina+de+10+anos+acende+debate+sobre+aborto+e+necessidade+de+combate%C3%A0+viol%C3%Aancia+sexual+contra+crian%C3%A7as>. Acesso em: 11 jul. 2021.

BACELLAR, Camila Bastos. 6 minutos: para habitar o corpo-encruzilhada. *Anais ABRACE*, v. 17, n. 1, 2016.

BACELLAR, Camila Bastos. Entrevista da Performance “6 minutos” de Camila Bacellar. 2021. Entrevista concedida à pesquisadora. Rio de Janeiro, 08 mar. 2021.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, p. 91-103, 2001.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, 2002.

CORPO. In: *DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa* [on-line], 2008-2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/corpo>. Acesso em: 22 abr. 2020.

DE GRANDI, Maíra; MANTOVANI, Mariana. Entrevista “Tem alguém que nos odeia” da Cia. TeatroEnlatado, com as atrizes Maíra De Grandi e Mariana Mantovani. Entrevista concedida à pesquisadora. Bauru, 08 fev. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contrapontos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p.321-326, 2010.



FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRACINI, Renato. *Corpos em criação: café e queijo*. 2004. 345 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2004. Disponível em:
<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284233>. Acesso em: 3 ago. 2021.

FERRACINI, Renato. Ação física: afeto e ética. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 13, p.123-133, 2009.

GRILLO, Camila Karla. *A visibilidade lésbica nos espetáculos teatrais da cidade de São Paulo/SP entre 2012 e 2018*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

GROTOWSKY, Jerzy. A possibilidade do teatro: materiais de trabalho do teatro das 13 filas. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: SESC; Perspectiva; Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 3, n. 6, p.89-112. 1989. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 09 maio 2021.

LINO, Tayane Rogeria. Nas fissuras da história: o movimento lésbico no Brasil. *Movimentação*, v. 6, n. 10, p.10-22, 2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. Para Repensar o Trabalho do Ator: algumas considerações improvisadas e provisórias sobre a atuação hoje. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p.173-182, 2016.

RENGEL, Lenira; SCHAFFNER, Carmen Paternostro; CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. *Dança, corpo e contemporaneidade*. Salvador: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2016.

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

ROSA, Isabela Augusto. *Teatralidade e performatividade do corpo na atuação sob a ótica das mulheres que ocupam o centro da cena*. 2021. Monografia (Graduação em Teatro) – Centro Universitário Sagrado Coração, Bauru-SP, 2021.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. As milenares origens do preconceito de gênero. *Revista*



Entre a atriz e a performer: a visibilidade feminina construindo um corpo em arte
Ronaldo Záphas (Francisco dos Santos) ; Isabela Augusto Rosa

Turismo & Desenvolvimento, n. 23, p. 37-47, 2015.

Recebido em: 13/01/2022

Aprovado em: 21/02/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br