

## WOMEN'S: RISCO COMO MATÉRIA DO REAL DA CENA

WOMEN'S:  
The risk as real substance of the scene

André Carreira e Lara Matos

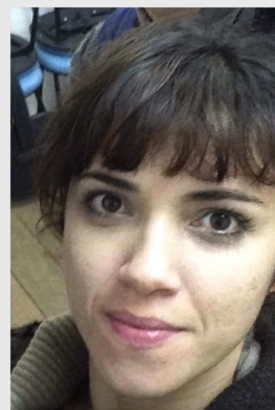


André Carreira  
Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC)

Licenciado em Artes Visuais pela UnB (1984), se doutorou em Teatro pela Universidad de Buenos Aires (1994). Realizou pós-doutorado junto a Richard Schechner (NYU) em 2011. Pesquisador do CNPq desde 1997 (PQ 1A). Professor do PPGT UDESC e Coordenador Nacional do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES). Foi Presidente da ABRACE (2003-2004). É diretor no grupo Experiência Subterrânea (Florianópolis), e trabalha com os grupos Teatro de Caretas (Fortaleza CE), Engasga Gato (Ribeirão Preto), Teatro que Roda (Goiânia).

André Carreira  
State University of Santa Catarina State (UDESC)

He graduated in Visual Arts from UnB (1984), received his doctorate in Theater from the University of Buenos Aires (1994). He held postdoctoral studies with Richard Schechner (NYU) in 2011. Researcher at CNPq since 1997 (PQ 1A). Professor of PPGT UDESC and National Coordinator of the Professional Master in Arts (PROF-ARTES). He was President of ABRACE (2003-2004). He is a director in the Experiência Subterrânea group (Florianópolis), and works with the Teatro de Caretas (Fortaleza CE), Engasga Gato (Ribeirão Preto), Teatro Roda (Goiânia).



Lara Matos  
Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC)

Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina (PPGT/ UDESC), onde desenvolve uma tese sobre a nudez na cena contemporânea. Em 2010 foi contemplada pelo edital de Residências Artísticas da Funarte – MinC, projeto que desenvolveu na sede do Odin Teatret na Dinamarca. É atriz do grupo teatral Experiência Subterrânea.

Lara Matos  
State University of Santa Catarina State (UDESC)

PhD student in the Postgraduate Program in Theater by the State University of Santa Catarina (PPGT / UDESC), where she develops a thesis on nudity in the contemporary scene. In 2010, she won the public notice from Funarte - MinC (Artistic Residence), a project that she developed at Odin Teatret's headquarters in Denmark. Actress of the theatrical group Experiência Subterrânea.

## RESUMO

Este artigo apresenta reflexões a partir da experiência da encenação do espetáculo *Women's* realizada pelo grupo teatral Experiência Subterrânea usando o texto *Mulheres Branco Sport Sleeve* camisas longas do autor argentino Daniel Veronese. Esta encenação, na qual somos atriz e diretor, se insere na trajetória de trabalhos do grupo com materiais da cena argentina, e tem como objeto um exercício de uma cena íntima que se sustenta na experimentação do risco entre as atrizes. Esta proposta também está direcionada para uma pesquisa que se desenvolve no Laboratório de Atuação, no Núcleo de Pesquisas sobre Processos de Criação Artística (ÁHQIS).

**Palavras-chave:** Encenação; Performance; Cena; Teatro Argentino

## ABSTRACT

This article presents reflections from the experience of the staging of the show *Women's* performed by the theatrical group Experiência Subterrânea using the text *Women's White Sport Sleeve Long Shirts* by the Argentine author Daniel Veronese. This act, in which we are an actress and director, is part of the group's work with Argentinean material and has as its object an exercise of an intimate scene that is based on the experimentation of risk among the actresses. This proposal is also directed to a research that is developed in the Laboratory of Performance, in the Nucleus of Research on Processes of Artistic Creation (ÁHQIS).

**Keywords:** Staging; Performance; Scene; Argentinian Theater

## WOMEN'S: RISCO COMO MATÉRIA DO REAL DA CENA

André Carreira  
Lara Matos

Este texto apresenta reflexões a partir da experiência da encenação do espetáculo *Women's*<sup>1</sup> realizado pelo grupo teatral Experiência Subterrânea utilizando o texto *Women's White Sport Sleeve Long Shirts*<sup>2</sup> do autor argentino Daniel Veronese. Esta encenação, na qual somos atriz e diretor, se insere na trajetória de trabalhos do grupo com materiais da cena argentina<sup>3</sup>, e tem como objeto a realização de uma cena íntima que se sustenta na experimentação do risco entre as atrizes. Esta proposta também está diretamente relacionada com a pesquisa que desenvolvemos no Laboratório sobre atuação, do Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística (ÁHQIS)<sup>4</sup>.

### PONTO DE VISTA DA CENA: RISCO E O JOGO ENTRE AS ATRIZES

A encenação sobre a qual refletimos neste texto teve como premissa a possibilidade de se explorar uma cena a partir de uma experiência extrema entre as atrizes na cena. Isso porque durante uma hora as atrizes Ana Luiza Fortes e Lara Matos oferecem ao público sua própria experiência de jogar fisicamente com o risco do acidente e com uma intimidade extrema, já que Ana representa uma faxineira que limpa uma sala de um necrotério e Lara representa um corpo morto, submetido à manipulação e maus tratos por parte da mulher encarregada da limpeza. A encenação de *Women's* utilizou o monólogo de Veronese como instrumento do jogo, já que o desenho da cena e a ideia

---

1 *Women's*, espetáculo criado inicialmente com as atrizes Jaqueline Valdívica e Vanessa Damasco (2001 e 2002), e posteriormente desenvolvido com as atrizes Ana Luiza Fortes e Lara Matos, direção de André Carreira (2007-2016). Esta montagem contou com o decisivo trabalho da especialista em voz Mônica Montenegro. Também é importante dizer que faz parte de nossa proposta o permanente desenvolvimento do espetáculo, considerando que sua matéria é o risco. Então as mudanças de elenco não respeitaram a existência de marcas utilizadas anteriormente, e as atrizes construíram novamente as formas de manipulação que constituem o centro da cena.

2 Tradução de André Carreira. *Women's White Long Sleeve Sport Shirts* é um monólogo que faz parte de um trípico composto também por Luiza, nos anos 90, e também por Câmara Gesell.

3 Além de *Women's* o Experiência Subterrânea também montou *O Líquido Tátil*, Câmara Gesell que em nossa versão recebeu o nome de *Álbum Sistemático da Infância*, de Daniel Veronese, e *Porqué el Paraguas?* de Marcelo Bertuccio no espetáculo *Guardachuva*.

4 [Nota de edição] O nome do grupo, originalmente ÁQIS, após pesquisa na internet, direciona para páginas relativas à Al-Qaeda e ao Estado islâmico (IS em inglês). Por motivos óbvios, esta infeliz coincidência precisou ser resolvida!

da manipulação do corpo antecederam à escolha do texto.

O processo de montagem de *Women's* não foi convencional: o trabalho não nasceu da leitura de um texto, mas da imagem de um espaço cênico a nos oferecer um âmbito no qual as atrizes puderam experimentar o jogo, a partir de uma premissa de manipulação do corpo. Partimos de uma imagem, um rascunho sobre o possível cenário da sala de um necrotério onde as duas mulheres estariam. Foi isso que nos provocou uma situação de jogo. Só posteriormente incorporamos o texto de Veronese, como suporte para explorar a situação inicial. O texto original oferece um monólogo no qual uma mulher parece responder a um interrogatório relacionado a um crime que ela jura desconhecer. Não há no texto indicações sobre o ambiente no qual a cena vai transcorrer. O necrotério e a existência da morta, esses foram os elementos surgidos no processo de criação da equipe, que durou pouco tempo, em torno de dois meses, no primeiro semestre de 2000.

Uma vez terminada a primeira temporada do espetáculo, pela necessidade de realizar substituições prevendo temporadas futuras, retomamos com o novo elenco a montagem, partindo da mesma premissa de exploração dos limites dos corpos, e levamos a cena em direção a um novo patamar com relação ao risco. Este trabalho foi realizado considerando a montagem como uma estrutura aberta em permanente reformulação a partir das experiências das atrizes.



Women's. Jaqueline Valdivia e Vanessa Damasco. Foto Andre Carreira.

Outro elemento fundamental da composição do espetáculo foi a lógica do despojamento. Para fazer mais explícita a relação entre as atrizes abrimos mão de efeitos de luz e sonoplastia. A montagem foi feita tendo como foco as possibilidades do contato físico entre as atrizes e a proximidade com a audiência. O eixo do projeto foi a experimentação de tudo que se podia criar a partir da manipulação do corpo, considerando a pouca distância com os espectadores e a exploração dos limites desta manipulação.

O texto de Veronese foi uma das ferramenta que cruzamos com as propostas de manipulação do corpo e do jogo no espaço, a ser experimentado pelas atrizes. Assim, Adair (no original, Adela), cumpre sua tarefa diária de limpeza de uma sala do necrotério. Vítima recente de abuso e violência, enquanto limpa fala sozinha com os possíveis fantasmas que rondam o assassinato de um homem, referindo à própria violência de que fora vítima. É neste estado de delírio que conversa com o corpo sobre a mesa, reflete sobre as dimensões afetivas da família, sobre o medo e a morte, fazendo daquele corpo morto e nu, ali disponível, tanto seu interlocutor quanto um duplo de si. O corpo morto então, a-significante, é apenas objeto de manipulação para reconstrução da própria experiência de violência que sofrera.

O trabalho da atuação se relaciona diretamente com a possibilidade do velar e do mostrar, com a finalidade de produzir aberturas que possam desconcertar o espectador, ao tornar visível aquilo deveria permanecer oculto. O abuso sobre o qual fala Adair está sempre em cena como uma possibilidade que ora é encoberta, ora explicitada. Vemos algo que talvez não quiséssemos ver.

Ainda que se use o texto de Veronese,<sup>5</sup> o centro da proposta é a relação concreta entre as atrizes e o uso do risco como instrumento de conexão com os espectadores. Isso faz com que o espetáculo seja re-fabricado a cada apresentação, para nos permitir redescobrir as possibilidades de tensão entre os corpos em cena. Essa característica nos condicionou ao longo da pesquisa sobre procedimentos de atuação centrada na busca de intensidades como elementos geradores da cena.

Desde o momento da criação de *Women's* estivemos interessados em realizar

---

5 O texto original é um monólogo no qual a personagem Adela apenas responde às perguntas de um interrogador ausente.

espetáculos (que poderíamos chamar) *minimalistas*. Nosso foco era, e continua sendo, trabalhar com uma atuação que busque o contato íntimo, a partir de uma experiência intensa em cena, que chegue até o espectador. Para nós o espectador não é um ponto final para o qual está construído o espetáculo; pensamos uma cena que se constrói pela intensidade da relação entre as atrizes; o que ocorre com os espectadores é consequência do acontecimento produzido em quem está atuando. Quem atua não exerce uma influência sobre o espectador, mas o contamina com a intensidade dos estados que alcança durante a atuação. **Este é o aspecto no qual reside a premissa de que a cena realiza uma experiência real para e com as atrizes.** Por isso, baseamos nosso processo de criação em procedimentos de exploração de um jogo físico que conecte de forma extrema essas atrizes.

Em *Women's* temos não apenas um corpo nu, temos um corpo manipulado, levado a pontos extremos, de tal maneira que ele se des-materializa. A situação de risco para as atrizes será: para uma, um acidente que possa ocorrer, o olhar intenso dos espectadores, os toques íntimos da manipulação; para outra, tocar um corpo como se não fosse vivo, tornando públicos gestos e ações íntimas, em geral censuradas ao olhar alheio por sua escatologia. A tudo os espectadores observam, *voyeurs* dessa intimidade carregada de segredos e dores.

Ao mesmo tempo em que se presencia a crescente violência imposta ao corpo pela personagem da faxineira, sugere-se a pergunta: até aonde isso chegará? Todos estão frente a uma atriz que corre riscos reais para poder representar o corpo morto e aceitam isso como linguagem. O fato de se ter um corpo vivo que se apresenta inerte para representar a morte, uma morte carregada de tensões, é o que produz ainda mais deslocamento entre os espectadores, dado que evidencia a vida da atriz e sua entrega ao processo artístico. Um boneco em cena não produziria o jogo intenso que exige dos espectadores, um reposicionamento quanto à materialidade da cena. Em cena as atrizes dialogam através de uma conversa de estímulos, micro-movimentos, silêncios, tensões, surpresas, mantendo a atenção redobrada para que tudo seja novo e, ao mesmo tempo, respeite o que foi ensaiado e treinado.

Ao haver uma atriz que deve parecer completamente inerte – um corpo a espera de uma autópsia – por parte de uma, a que se oferece à manipulação, no máximo ela pode seguir os toques e o andamento do texto, mas não vê o desenrolar dos

movimentos, não pode medir distâncias, nem prever exatamente os gestos e contatos que variam no tempo da cena. Desta forma, aprofunda-se o risco, o compromisso compartilhado e a mútua confiança como elementos estruturantes da encenação.

## O REAL COMO MATERIAL DE CENA

O interesse pelo Real está comumente relacionado com um teatro que apresenta o real como tema. No entanto, na pesquisa que desenvolvemos no grupo, o interesse está vinculado com a possibilidade pensar um teatro do real como aquilo que faz da experiência compartilhada entre os atores e espectadores seu material básico. Isso, nos conduz a um campo bem mais amplo do que aquele representado pelas formas teatrais que têm o real como assunto. Real, neste contexto, é o próprio jogo cênico e o funcionamento da ficção como instrumento de permissão da experiência. Atualmente, tanto criadores quanto espectadores sabem da matéria das representações, e buscam elementos que justifiquem os encontros teatrais oferecendo algo mais além do ato de se contar histórias. Parecem todos estar ávidos por experiências que transcendam a representação teatral.

Como em nosso cotidiano existe um embaralhamento entre o real e o ficcional, com a predominância das representações, vivemos em um tempo da desconfiança, e isso cria demandas por experiências que possam ir além desse estado de representação constante. Desconfiamos tanto da consistências das coisas, da verdade das coisas, porque sabemos da ficcionalização que define os atos públicos, e muitas vezes os privados. Lógico que quase já não há atos privados num mundo de *Facebook*, *Twitter*, e outros veículos que dão publicidade à intimidade. Habitamos uma época de desconfiança, em que as pessoas desconfiam da veracidade das coisas vistas e oferecidas, porque entendem que os discursos pedem decifração. Cada ato que se apresenta como real pode ocultar uma ficcionalização. Além disso, incorporamos a ficcionalização com parte orgânica de nossas vidas. Sabemos nos relacionar considerando a representação sobre a qual se estrutura a própria vida real, e o teatro não é alheio a esses fenômenos complexos.

O teatro, desde a Modernidade, é uma arte que busca o diálogo entre a ficção e o real, e tem isso como seu eixo. A fusão de realidade e ficção tornou-se matéria chave da cena teatral se consideramos a ideia de ritual contaminante preconizada por Artaud

e, amplamente desenvolvida a partir dos anos 60. Atualmente, é difícil pensar uma cena que desperte interesse, e faça sentido como desenvolvimento de linguagem, se não parte da experimentação dessa zona híbrida. Não estamos falando apenas de um teatro que tem como tema o real, ou que brinca com as referências biográficas como material, mas sim de um teatro que busca oferecer ao espectador a experiência de estar no duplo lugar de ver a cena como ficção e experimentá-la como real.

Neste contexto, é importante se manter alerta para os riscos da transformação da vida em pura representação da realidade, sem a consciência das diferentes camadas de representação que constituem nossa vida social. Consideramos que o exercício teatral contemporâneo pode ser tomado como um instrumento consistente na luta pelo espaço simbólico, que questiona a representação levada ao grau do simulacro, isto é, da cultura da cópia sem original. Assim, o grau zero do real na cena seria o acontecimento do ator/atriz vivendo sua experiência de produção de ficções, de jogo realizado em frente de sua audiência; a efetiva produção de um ato violento.

Considerando a relação entre o corpo feminino (carregado pelas imagens do eterno feminino) e a violência exposta em *Women's*, podemos dizer que o espetáculo concentra dois tipos de violência: a cênica onde representamos um corpo morto sofrendo atos de violência; e a real na qual a atriz permite o uso de seu corpo. É importante dizer que a atriz se submete à violência a partir de treino realizado para a absorção do impacto real. Mas, isso não invalida a existência da violência, e de sua percepção entre os espectadores, o que contradiz o crítico Martin Esslin que comentando, nos anos de 1970, o efeito da violência na cena, dizia que:

em uma época com meios de comunicação de massa fotográficos isto já não funciona mais. Sempre me sinto constrangido com as lutas no teatro, porque sabe-se muito bem que os atores estão tomando cuidado para não se machucar (1987, p. 2).

Esse é um problema concreto para a proposta da encenação, pois produzir uma interface de sensações com os espectadores faz parte do coração da proposta. Ainda que esta afirmação seja aplicável a muitas produções teatrais, consideramos que existem experiências mais radicais, do teatro contemporâneo como o *Teatro da Vertigem* e o *Teatro Oficina*, por exemplo, que mostram como se pode ser extremo também na cena



teatral. Mesmo que o realismo cinematográfico condicione a recepção do espectador, é possível experimentar com lugares de risco no qual o uso da violência module a representação.

Em *Women's* existe uma linha tênue que separa a realidade da representação, onde o corpo de Lara Matos, o cadáver, é um objeto em cena, e é o foco de uma manipulação que reforça seu sentido objetual tanto do ponto de vista da personagem da faxineira como da própria encenação. Temos então uma atriz que é objetificada não apenas como aquilo que pode ser trocado de lugar, mas como alguém que aparece duplamente passiva, que não age, está inerte e não reage às agressões que sofre, mas que é um corpo que, na instância da existência real, está vivo. O corpo da atriz, disciplinado, controlado, está atento para a ação de não reagir absolutamente a nenhum estímulo exterior, e só se movimentar o necessário para o andamento da cena. Ainda assim, o corpo funciona dentro do mecanismo cênico permitindo e condicionando a performance da atriz Ana Fortes, a faxineira, que tem sua trajetória na cena construída em relação às possibilidades do corpo. Ao mesmo tempo o processo da personagem Adair exige que se explore os limites do corpo inerte. Mas, a dimensão objetual é o que produz a tensão com a condição da atriz exposta.



Women's. Lara Matos e Ana Luisa Fortes. Foto Andre Carreira.

A cena de *Women's* evoca o real e o ficcional, justapondo narrativa e manipulação do corpo. Mas, o que temos ali não é "um corpo", é uma atriz dominando os tempos da ação, as intensidades dos acontecimentos, de modo que a construção da cena se transforma em elemento central do discurso do espetáculo.

Como a tensão entre os corpos é o principal elemento dramaturgico que produz possibilidades de sentidos na cena, o corpo descoberto se consolida como um território que mobiliza o espectador. A ação de manipular o corpo e levá-lo ao extremo do risco, que é real, não deixa que quem assiste possa simplesmente adotar uma posição confortável, porque a manipulação produz apreensão em relação aos riscos que corre a atriz. Para escapar ao puro entretenimento, nossa montagem busca colocar o público numa zona híbrida, onde a tensão entre verdade e ficção é o elemento chave que se sustenta na incerteza real que nasce do jogo.

Mas, não custa recordar que, afinal, tudo é ficção no trabalho, ainda que o jogo cênico entre as duas atrizes exista concretamente. Um jogo baseado no risco e na intimidade, que produz desequilíbrio. O risco real de se machucar o corpo coloca as atrizes em uma situação de instabilidade. Elas e os espectadores, apesar da representação, não podem deixar de lidar com a concretude dos dois corpos; os toques; a violência; a ameaça do acidente, e até o escatológico.

O jogo é uma experiência concentrada no ato de jogar, dizia o antropólogo Jean Duvignaud (1980), e disso adviria o potencial de quebra da ordem que o jogar pressupõe. Como o jogo não tem como objetivo pensar o mundo de forma direta, mas sim produzir um momento de ruptura com a ordem, ele tem muito potencial para a instalação de processos criativos.

O jogo libera, mas ameaça ao mesmo tempo, porque tem tendência a não respeitar regras e ordenamentos. Ao jogarmos impudicamente com o corpo, buscamos desestruturar lugares a partir dos quais os espectadores do teatro podem apenas assistir a um espetáculo. Por isso, nosso trabalho considera o jogar apenas por sua condição de acontecimento. O jogo se esgota no seu tempo presente, por isso deve-se buscar desdobrar os sentidos experimentados no ato de jogar, relacionando-o com as imposições do real. Assim, também é importante relacionar as experiências do jogo com a materialidade da cena que se cria ou que se assiste.

Esse jogar não repercute apenas no material cênico específico, porque ressoa na vida do sujeito que joga, uma vez que deslocar o cotidiano para o âmbito do jogo é uma prática que inscreve o sujeito no mundo a partir de uma perspectiva lúdica. Portanto, aquele que joga amplia seu campo de ação na relação com o cotidiano.

Realizar *Women's* é adentrar um território que enfrenta o imprevisível, no qual o contato extremo estabelece as condições variáveis do jogo. Ao longo da trajetória de *Women's*, assumimos como premissa de trabalho, que o real no teatro é a própria experiência resultante do jogo com a ficção.

## A DRAMATURGIA COMO OBSTÁCULO

A obra de Veronese (1997)<sup>6</sup> nos oferece um teatro no qual se reiteram as tensões entre o humano e o inanimado, um teatro no qual os seres humanos funcionam como componentes de uma maquinaria cujo mecanismo inexorável está movido pela falta. É a percepção das faltas, das ausências, do incompleto que sustenta a cena. É também esse elemento que fez surgirem as imagens do sinistro no teatro de Veronese. O retorno ameaçador que mobiliza, assusta e ao mesmo tempo interessa. Por isso, temos aí um teatro disfuncional, que nos mostra a vida através de um espelho côncavo que reflete o cotidiano de modo distorcido para gerar fenômenos reativos. Veronese indica que o texto trabalha com a ideia de que:

a aparência, a suspeita de que um texto é familiar e reconhecido, mas que ao mesmo tempo pode pertencer a alguma outra raça ignota, deve flutuar e desaparecer continuamente no palco. Para que exista um olhar interessado é necessário que o objeto se vele como conhecido, mas imediatamente se desvele aos nossos olhos e resulte ofensivo a nossa vista... (1997).

---

6 O trabalho de dramaturgo de Daniel Veronese deve ser pensado a partir de sua experiência como ator manipulador de formas animadas, cuja trajetória se desenvolveu no Grupo de Titiriteros del Teatro San Martin, da cidade de Buenos Aires. Posteriormente, o autor fundou junto com Ana Alvarado e Emilio Garcia Wehbi o coletivo Periférico de Objetos, grupo que revolucionou a cena de formas animadas não apenas no continente sul americano. As peças de Daniel Veronese podem ser consideradas parte da tradição dramaturgica de Buenos Aires que tem uma clara relação com o teatro de Griselda Gambaro, inscrita na renovação absurdista dos anos 60 e 70. Também faz parte desta tendência Eduardo Pavlosky, que como os outros autores citados, foi responsável por rupturas significativas dos modelos de escritura portenha. Neste particular cabe mencionar a ruptura com a importância da história, a vida e o passado das personagens. Esta ruptura se faz ainda mais radical com a noção de sujeito. Isso repercute na proposição de outras máquinas de individuação. Além disso, a ideia de espaço-tempo tradicional é questionada como substância da cena.

O tratar as coisas reconhecíveis a partir do seu lado sinistro faz voltar à vida aquilo que nos assusta, justamente porque já sabemos o que representa, e preferíamos evitar. Esse é o ponto que explica que a cena de Veronese é impiedosa, brutal. Como observou o ator e autor teatral Eduardo Pavlovsky, a linguagem de Veronese apresenta “um elemento maquinal que propõe um cruzamento de objetos e pessoas, frente ao qual não se sabe se estamos vendo um boneco ou uma pessoa; isso consegue uma fusão maquinal que rompe totalmente o sentido de sujeito no teatro” (VERONESE, 1997, p.11).<sup>7</sup>

Caracteriza a poética de Veronese o cruzamento de sentidos e a multiplicidade de elementos ou materiais, com uma economia de informação, dado que a complexidade de sua escritura cênica busca a estranheza das relações. Pode-se dizer que este é um teatro que existe como um campo de incertezas e de equívocos. Um território de tensões. Existe então um jogo de confusões no qual a história deve ser fechada pelo espectador, e sempre haverá algo sem completar. Não existe um desenlace que esclareça nada, pois, Veronese pesquisa os mecanismos e as regras de um mundo sem ordens. Isso nos permitiu trabalhar com essa dramaturgia sem a preocupação de fazê-lo deste uma centralidade do texto, que funcionou no processo como um obstáculo estimulante.

## **CORPO, NUDEZ E VIOLÊNCIA**

O corpo nu, o elemento constituinte da poética de *Women's*, ainda é um tema controverso, e por isso mesmo continua sendo material fundamental das criações artísticas que propõe questionamentos às modelos e regras estabelecidas.

Para pensar a nudez na cena é preciso entender que não se trata apenas de pensar a matéria do corpo nu em si, mesmo porque a nudez é resultado de uma ação muito direta e específica do indivíduo, é preciso estar atento aos contextos que a cercam. A nudez reflete diretamente os acordos sociais que regem o privado e público, o controle sobre os espaços relacionados aos corpos dos cidadãos, os padrões de beleza,

---

<sup>7</sup> Ver Veronese, Daniel, 1997, *Cuerpo de prueba*. Textos teatrales, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas/ Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común.

os limites entre o moralmente aceito e as necessidades diretas do corpo orgânico. É preciso entender que não há nudez em si, mas uma nudez relacionada ao contexto social dado: um corpo nu, mesmo num quarto, sozinho, ainda é um referente das relações construídas na vida pública, reflexo de relações; assim, o corpo nu é uma fronteira. Pensamos o corpo nu como uma fronteira, ainda que bastante borrada, entre indivíduo e coletivo, entre história e memória, entre matéria e subjetividade, entre o eu e o outro. Isso permite ter pistas para entender porque a nudez ainda é tão impactante, tão provocativa e tão potente na arte, ainda hoje.

Percebemos isso quando, logo no início do espetáculo, se produz uma surpresa quando a personagem da faxineira, depois de fumar e conversar com vozes de um radinho de pilha, subitamente, retira o lençol que cobre o corpo. O corpo nu dispara um alerta nos espectadores.

O que pensar sobre esta nudez exposta em *Women's, em relação à nudez do corpo feminino/da mulher*<sup>8</sup>?

O comércio da imagem do corpo desnudo/nu da mulher busca atender a demanda não respondida de gozo, e por isso continua tendo extrema importância nas estratégias de consumo para o olhar masculino. Isso é perceptível no fato de que na publicidade ele esteja admitido, e talvez até naturalizado; mas, por outro lado, na cena teatral, seja na sala ou na rua, ele ainda é uma ameaça. Certamente, isso não é verdade para todas as oportunidades em que o corpo esteja desnudo/nu, pois também há muito de consumo na cena, como também se pode falar de um uso barato da imagem, principalmente da mulher desnuda/nua. No entanto, é importante insistir na ideia de que não se trata, aqui, apenas da imagem do corpo sem roupa que abre espaços que discutem a ordem, mas do fato de que essa exposição do corpo implica em risco. Toda vez que temos um ator ou atriz desnudos/nus podemos perceber um sujeito que assumiu um risco de se expor sem proteções frente aos outros. É isso que assusta.

A disputa pelo controle sobre o corpo, que implica na proibição do corpo nu,

8 As palavras são muito importantes para descrever e pensar o corpo hoje, não podemos ignorar que a escolha entre os termos "feminino" ou "da mulher, de mulheres" precisa ser feita com cuidado – depois de todas as mudanças referentes a sexo, sexualidade e representação e depois dos estudos que desmembram, desembaraçam ou realocam os paradigmas que envolvem esses aspectos, muitos baseados na linguagem –, não é simples eleger um dos nomes sem reconhecer que feminino carrega signos que hoje não pertencem apenas aos corpos de mulheres, assim como designar um corpo como "da mulher" talvez não abarque todos os diferenciais sociais que os corpos "de mulheres" estão condicionados. Como dissemos, a nudez é um conector com a sociedade que a cerca, um resultado dela e um motor de mudanças, por isso não é possível deixar de estar atento à escolha dos termos. Aqui usamos o termo feminino salvaguardando todos os problemas que isso acarreta para dar seguimento fluido ao texto. Mas quem sabe em outro momento discutiremos mais sobre o tema?

repercute como um signo de várias outras disputas entre o desejo de um mundo plural e um mundo homogêneo e controlado. O corpo feminino, negligenciado enquanto discurso autônomo, por muito tempo esteve escondido, ou encoberto por uma nuvem de estereótipos criados pelo imaginário masculino e perpetuado por homens e mulheres. Apesar disso, a inserção das mulheres nos meios e mecanismos de produção do conhecimento aumentou o cuidado com as representações do corpo e estimulou a busca por outras perspectivas nos processos de análise. Como diz Michelle Perrot,

O corpo em geral, o corpo da mulher em particular, por ser estratégico no jogo demográfico, passa a ser um centro de saberes mais apurados, de poderes mais articulados e, conseqüentemente, lugar de um discurso superabundante, às vezes até verborrágico (2003, p. 22).

São muitos os aspectos que precisam ser considerados quando pensamos a nudez da mulher em cena, principalmente no que diz respeito à sexualidade. A arte se utiliza o contraponto do olhar social sobre a nudez, evitando assim se associar a pensamentos estereotipados sobre o corpo nu. Apesar de que na nossa sociedade a nudez não seja rara e não esteja escondida, predominam os usos e percepções da nudez da mulher impostos pelo mercado para o consumo.

Neste sentido, o capitalismo e sua impressionante capacidade de cooptação dos temas e das forças do pensamento social, também absorve a nudez, mesmo a nudez menos "formal" ou "modelar". Conseqüentemente, até mesmo os corpos fora do padrão possuem cada vez mais espaços de exibição onde as mercadorias circulam.

O corpo nu é um instrumento político e de poder. Muito se tem experimentado sobre ele na performance, principalmente em linhas que se associam a causas e demandas políticas de grupos sociais específicos, geralmente marginalizados ou desassistidos. Em *Women's*, corpo feminino busca não reproduzir "condição feminina" do corpo como enfeite usado para ilustrar a cena. O trabalho das atrizes que fazem a morta está regido pelo desejo de se dispor a desmistificar o seu corpo. Isso não evita a possibilidade de que a presença do corpo nu esteja, simultaneamente, "satisfazendo" um olhar masculino, ao expor uma nudez que esta à mercê de atos de violência. Por outro lado, a atriz está ali se mostrando capaz de tolerar o risco, e controlando seu corpo como instrumento do discurso artístico.



Women's. Lara Matos e Ana Luisa Fortes. Foto Andre Carreira.

Esta dualidade também pode ser relacionada com a criação de um objeto grotesco: a "morte viva" ou uma "passividade ativa". Relacionamos isso com o repensar as capacidades do trabalho com o corpo e, por consequência, as reflexões sobre o corpo feminino em cena. Consideramos, neste caso, o pensamento de Mary Russo que ao discutir a obra de Bakhtin afirma que:

O corpo grotesco é um corpo aberto, que se projeta, ampliado, secretante, o corpo do vir-a-ser, do processo e da mudança. O corpo grotesco se opõe ao corpo clássico que é monumental, estático, fechado e liso, correspondente às aspirações do individualismo burguês; o corpo grotesco está associado ao resto do mundo (2000, p. 79).

Lynda Nead no seu livro *El Desnudo Femenino - Arte, Obscenidad y sexualidad*, vê a nudez feminina como um bom exemplo da luta entre o controle do olhar masculino, que durante muitos anos direcionou o olhar sobre este corpo na arte principalmente, e o corpo "mundano", excessivo, de margens não bem definidas. Coincidindo com Russo, Nead considera fundamental a relação entre o sublime e o grotesco, mas esta segunda autora se refere à isso indicando que a capacidade do olhar masculino, na trajetória

da história da arte, de apreender a nudez feminina é o reflexo da arte de “domar” o orgânico caracterizado pelo corpo da mulher, de “dar forma” ou de condicionar a forma do corpo da mulher, um corpo excessivo, que possui em geral a capacidade de extrapolar os limites, de exceder as margens, um corpo grotesco.

Em nossa encenação o corpo encontra-se em uma situação grotesca, a situação de morte no necrotério, mas sua aparência jovem “estático, fechado e liso”, pode “saciar” o espectador. Se a parte passiva da atuação é conivente com a atitude “feminina” de oferta para o espectador masculino, a outra parte, de exposição e controle é para o público feminino surpreendente e subversivo. É preciso pensar essa tensão considerando o elemento do risco físico como instrumento de desestabilização do olhar dos espectadores.

Relacionamos isso com o que diz Russo ao comparar as atrizes do romantismo e as artistas de circo do século XIX com as histéricas e loucas encerradas nos hospícios, pois ela encontra pontos convergentes em estes corpos dado que “elas usaram seus corpos em público, de um modo extravagante que só poderia ter provocado espanto e ambivalência no observador do sexo feminino, visto que tal amplitude de movimentos e atitudes não era permitida para a maioria das mulheres sem consequências negativas.” (2002 p 85). Isto está intimamente ligado à participação da mulher nas esferas públicas e principalmente a exposição de seu corpo. Russo problematiza a exposição da mulher, afirmado que:

exibir-se parecia um risco especificamente feminino. O perigo estava na exposição. Os homens ‘se expunham’, mas essa operação era intencional e circunscrita. Para uma mulher, expor-se tinha mais a ver com uma espécie de descuido e perda da noção de limites [...] (2002, p. 68).

Apesar de a exposição constituir um componente chave da encenação em *Women’s*, esta é, fundamentalmente, um material para a produção da tensão entre os corpos e a exposição da prática do mal trato. A atriz que representa a morta está completamente tomada pela atenção do seu corpo, pela exposição de cada centímetro de sua pele, o que a coloca em alerta, e exige controle. A partir disso buscamos a identificação das espectadoras, que se permitam experiências residuais a partir das intensidades em cena. O jogo com o corpo é o instrumento do jogo com o espectador.





Women's. Lara Matos e Ana Luisa Fortes. Foto Andre Carreira.

## PALAVRAS FINAIS

Sustenta esta encenação a ideia da construção de uma máquina poética tal qual sugere Daniel Veronese, em seu manifesto homônimo: “uma máquina de criar sentidos, máquina de criar sentimentos separados da lógica. Uma máquina do  $2 + 2 = 5$ .” Assim, pretendemos não deixar quietos a mente e o olhar do espectador, dado que as atrizes também experimentam o transitar por territórios do risco.

*Women's* tem seu elemento na condição de tensão instável que as atrizes enfrentam. Esse é um caminho criativo que reconhece a representação como instrumento do vínculo cena-espectador, diálogo entre sujeitos que presenciam a cerimônia teatral. *Women's* é um “espetáculo-experiência”, costumamos dizer que não é possível ensaiar o espetáculo por inteiro, como também seja impossível imaginar todas as variantes de uma apresentação, assim como prever a interferência da climatização da sala, o quanto pode influenciar na luz e o contato da atriz com o óleo que usamos para deslizar o corpo. Impossível prever a reação da plateia, pois já tivemos situação de um riso contínuo dos espectadores e outras de um silêncio sepulcral. Nossos ensaios são sempre medidos, e mesmo entre nós, constrangedores no que diz respeito aos toques íntimos no corpo da atriz, ainda que isso esteja sempre sendo esclarecido, e cada ação

tenha uma medida extremamente precisa. Em cena, as atrizes se relacionam em papéis muito diferentes, mas manifestam sensações parecidas. Isso também se estende ao diretor, que passa pelo mesmo estresse emocional antes do espetáculo, pela apreensão e cuidado minucioso na montagem do cenário, pela tensão durante o espetáculo e por uma certa agitação que continua, mesmo depois de terminada a sessão.

O exercício de realização e apresentação deste espetáculo nos toca e nos exige de forma radical, em diversos aspectos. Sabemos que não saímos ilesos de tudo que envolve a realização de *Women's* e que, com certeza, também o público não sai intocado das sessões.

## REFERÊNCIAS

- DUVIGNAUD, Jean. *El Juego del Juego*. Fondo de Cultura Económica, México: 1980
- ESSLIN, Martin. *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. Methuen Books, London: 1987.
- NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidade*. Ed. Tecnos, Espanha – 1998.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. EDUSC, São Paulo: 2005.
- RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco excesso e modernidade*. (Tradução Talita M. Rodrigues). Rocco, Rio de Janeiro: 2000.
- VERONESE, Daniel. *Cuerpo de prueba*. Textos teatrales, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas/Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, 1997.
- VERONESE, Daniel. *Zona Periférica. O teatro de Daniel Veronese*. Organização, tradução e apresentação de André Carreira. São Paulo: Teatro – Escola Célia Helena, 2009.