

CENTRO UNIVERSITÁRIO SAGRADO CORAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
BACHARELADO EM TEATRO

**TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE DO CORPO NA ATUAÇÃO SOB A
ÓTICA DAS MULHERES QUE OCUPAM O CENTRO DA CENA**

BAURU-SP

2021

CENTRO UNIVERSITÁRIO SAGRADO CORAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
BACHARELADO EM TEATRO

**TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE DO CORPO NA ATUAÇÃO SOB A
ÓTICA DAS MULHERES QUE OCUPAM O CENTRO DA CENA**

BAURU-SP

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com
ISBD

R788t

Rosa, Isabela Augusto

Teatralidade e performatividade do corpo na atuação sob a ótica das mulheres que ocupam o centro da cena / Isabela Augusto Rosa. -- 2021.
86f. : il.

Orientador: Prof. Me. Ronaldo Záphas

Monografia (Iniciação Científica em Teatro) - Centro Universitário Sagrado Coração - UNISAGRADO - Bauru - SP

1. Atuação Teatral. 2. Ação Performativa. 3. Visibilidade Feminina. 4. Lesbianidade. I. Santos, Ronaldo Francisco Dos. II. Título.

Dedico este trabalho à todas as mulheres que, de alguma maneira, já se sentiram silenciadas, sem voz ou sem espaço. Que este trabalho possa ser uma pequena parte da mudança necessária em nossa sociedade, onde todas possam ocupar seus respectivos espaços sem preconceito, miséria ou opressão. Dedico esta pesquisa ao grito de liberdade que sempre foi negado a todas nós. Que as velhas estruturas se abalem. Assim é, assim será.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu querido professor e orientador Me. Ronaldo Záphas por todo apoio, dedicação e incentivo ao longo da construção deste trabalho. Pelas incontáveis vezes em que me ajudou quando acreditei estar perdida em alguma encruzilhada; pela confiança nas minhas palavras e nos meus sonhos. Por não podar minhas ideias e acreditar junto comigo. Por me guiar sem me dar caminhos, apontando direções e me orientando a refletir sobre as possibilidades à frente. Sem ele, este trabalho não teria, de forma alguma, se realizado.

À minha avó Clarice, minha fã número 1, que, com seu jeitinho único, sempre esteve presente em tudo na minha vida. Pelas inúmeras vezes em que me ouviu ensaiar, me ajudou, me acompanhou, foi meu público, minha plateia. Por tantas vezes que me ouviu ler o mesmo trecho sem se cansar e prestou atenção em tudo que escrevi mesmo sem ser uma especialista em Teatro. Obrigada vó, por me ensinar tantas coisas e ser tudo pra mim.

À minha querida amiga Larissa Jardim, por todo o apoio e parceria nessa jornada de pesquisa. Pelo seu olhar atento todas as vezes em que me auxiliou lendo o trabalho, os artigos, dando sugestões, acompanhando meu processo criativo e me dando o prazer de também acompanhar o seu. Gratidão por me ter me auxiliado nas apresentações dos congressos, pelo friozinho na barriga compartilhado em tudo que fizemos e que continuaremos fazendo juntas.

À Isabela de França Gomes, muito mais do que minha parceira. Minha querida flor que participou deste processo do início ao fim, que me acalmou nos momentos de aflição e vontade de desistir, que me ajudou a lembrar quem sou e porque estou aqui. Pelas palavras de carinho ao se tratar da minha escrita e por sempre frisar o quanto me acha talentosa, dedicada e inteligente.

Agradeço profundamente às atrizes Maíra de Grandi e Mariana Mantovani pela oportunidade de utilizar a peça *Tem Alguém Que Nos Odeia* como objeto de estudo. Pelos seus olhares que me ajudaram a compreender a perspectiva da atriz em cena, assim como suas particularidades e sensibilidades.

À Camila Bacellar, por todo seu material compartilhado comigo, pela existência de sua performance *6 minutos* e por ser sempre tão solícita. Por nossa entrevista que se expandiu no tempo e pela aula que tive ao dialogar com você.

Agradeço à Karla Grillo e seu trabalho de dissertação de mestrado, minha maior referência no que tange aos assuntos acerca da lesbianidade dentro do teatro. Este material foi um guia e um apoio ao longo de toda a pesquisa.

À Luana Guedes *in memoriam*, estrela que brilhará pra sempre dentro de meu coração.

À Joyce Rodrigues pelo apoio na cena prática e por toda influência cênica e artística nesses anos.

Agradeço à Victoria Scavassa e Debora Molan, por trabalharem arduamente para que eu pudesse ter saúde o suficiente para estar aqui hoje e me desdobrar nesta escrita.

Por fim, à todas as amigas, colegas, parceiras e amores que passaram pela minha vida e me influenciaram de alguma forma. Pelas mulheres fortes e sobreviventes que vieram antes de mim e que virão, que nossa força tenha o poder de transformar o mundo.

Para todas as bruxas, sapatonas, loucas e histéricas: que nossa voz não se cale jamais.

RESUMO

O presente trabalho tem como principal desafio compreender a construção do corpo nos possíveis limites entre uma atuação cênica e uma ação performativa. Usamos dois materiais cênicos como objeto de estudo: a peça “Tem alguém que nos odeia” da Cia TeatroEnlatado e a performance “6 minutos” de Camila Bacellar, buscando trazer à tona discussões e possibilidades a respeito desses diferentes tipos de atuação. Este trabalho se constrói por meio de levantamento bibliográfico, entrevista com as atrizes e com a performer, e reflexões teóricas e práticas a partir do material estudado. O enfoque aqui é dar visibilidade a trabalhos feitos por mulheres, tanto na escolha das ações cênicas para objeto deste estudo, quanto nas referências bibliográficas. Não queremos um trabalho que seja construído de maneira excludente, pois também utilizamos referências de outros autores que não se identificam como mulheres, apenas propomos a inclusão e presença dessas teóricas e pesquisadoras em lugar central na pesquisa. Temas que abordem o universo feminista servem como ponto de partida na concepção da cena prática, paralelamente desenvolvida com a pesquisa teórica. Como última etapa da Iniciação Científica propomos uma experimentação cênica para que a pesquisa possa se fazer viva também no corpo da pesquisadora.

PALAVRAS-CHAVE

Atuação Teatral. Ação Performativa. Visibilidade Feminina. Lesbianidade.

ABSTRACT

The main challenge of this work is to understand the construction of the body in the possible limits between a theatrical performance and a performatic action. We used two scenic materials as object of study: the play "*Tem Alguém Que Nos Odeia*" by Cia TeatroEnlatado and the performance "*6 minutos*" by Camila Bacellar, seeking to bring to light discussions and possibilities regarding these different types of acting. This work is built through a bibliographic research, interviews with the actresses and the performer, and theoretical and practical reflections based on the material studied. The focus here is to give visibility to work done by women, both in the choice of scenic actions for the object of this study, and in bibliographical references. We do not want a work that is built in an exclusive way, as we also use references from other authors who do not identify themselves as women, we only propose the inclusion and presence of these theorists and researchers in a central place in the research. Themes that approach the feminist universe serve as a starting point in the conception of the practical scene, developed in parallel with theoretical research. As the last stage of Scientific Initiation, we propose a scenic experiment so that the research can also be made alive in the researcher's body.

KEYWORDS

Theatrical Performance. Performative Action. Women's Visibility. Lesbianity.

SUMÁRIO

GESTANDO A ESCUTA, A ESCRITA E O CORPO QUE GRITA	10
MATERIAIS & MÉTODOS	11
TEM ALGUÉM QUE NOS ODEIA	13
6 MINUTOS	15
O CORPO NO LIMITE DA TEATRALIDADE E DA PERFORMATIVIDADE	17
NOÇÕES DE TEATRALIDADE	18
A PERFORMANCE E O DESAFIO DE CONCEITUAR UMA ARTE SUBVERSIVA	20
CORPO COTIDIANO E CORPO CÊNICO: FRONTEIRAS DO ENTRE-LUGAR	22
O CORPO-REPERTÓRIO, O CORPO-MEMÓRIA	25
TESSITURA OU O TECER-EM-CORPO-COM-TERNURA	27
MULHER-BIOGRÁFICA: SAFO, STELA, ISABELA	28
MANIFESTO FINAL	33
REFERÊNCIAS	36
APÊNDICES	40
APÊNDICE A: TCLE ASSINADOS	40
APÊNDICE B: BASE PARA AS ENTREVISTAS	44
APÊNDICE C: ENTREVISTA DE MAÍRA DE GRANDI E MARIANA MANTOVANI	45
APÊNDICE D: ENTREVISTA DE CAMILA BACELLAR	62

GESTANDO A ESCUTA, A ESCRITA E O CORPO QUE GRITA

A proposta deste trabalho surge do interesse em compreender como se dá a construção do corpo nos possíveis limites entre a atuação teatral e a ação performativa. Como este é um assunto extenso, delimitamos a pesquisa usando como norte o olhar das mulheres que ocupam o centro da cena. Investigamos essas questões fazendo um levantamento bibliográfico a respeito dos temas abordados, e através de duas entrevistas com artistas que permeiam tanto o campo da performance quanto o campo da atuação teatral. Para tanto, escolhemos dois trabalhos: a performance “6 minutos” de Camila Bacellar¹ e a peça “Tem alguém que nos odeia” da Cia. TeatroEnlatado, com as atrizes Maíra de Grandi² e Mariana Mantovani³.

Nos limitamos a explorar esses questionamentos a partir do pequeno recorte que discutiremos aqui. Estivemos, ao longo da pesquisa, sempre atentas⁴ ao fato de que a pluralidade de vozes das mulheres que estão inseridas no campo teatral e performático não poderiam de maneira alguma ser encerradas nesta pesquisa. A pesquisadora acredita na importância de promover, incentivar e dar visibilidade ao trabalho de outras pessoas além de homens cisgêneros.

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

¹ Camila Bastos Bacellar é doutora em Artes Cênicas - Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas pela UNIRIO, é performer, atuadora e pesquisadora. Sua entrevista encontra-se no APÊNDICE D.

² Maíra de Grandi é atriz e produtora, Bacharel em Artes Cênicas pelo Ait Arts Tafesa em Adelaide, SA, Austrália.

³ Mariana Mantovani é atriz e produtora cultural. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006). Sócia fundadora da Cia Teatro Enlatado em que atua como atriz e produtora.

⁴ Ao longo do trabalho, quando a palavra se refere tanto ao masculino quanto ao feminino, a pesquisadora preferiu adotar as flexões de gênero utilizando a desinência “a”, ou seja, no feminino. Fugindo das regras de concordância tradicionais, onde a generalização é sempre escrita no masculino, buscamos a desconstrução normativa do vocabulário. Por ser uma pesquisa feita por uma mulher, com foco em trabalhos feitos por mulheres, entendemos que dessa forma faria mais sentido. 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, entendê-la para si na forma neutra da escrita.

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).

Era de nosso desejo escolher duas referências para utilizar como objeto de estudo: uma do campo teatral, e outra que fosse mais performativa. Porque, então, não ocupar esse espaço com atrizes ao invés de atores?

O principal foco na busca por esses materiais se deu pela observação do trabalho corporal das atrizes a partir de seus corpos “em cena”⁵. Não menos importante, o tema dos trabalhos foi fortemente considerado, até mesmo para que houvesse um alinhamento que de fato dialogasse com a proposta da pesquisa. Escolhemos a peça “Tem Alguém Que Nos Odeia”⁶ - que engloba representatividade lesbo-feminina, e a performance intitulada “6 minutos” que trata sobre questões a respeito do aborto. Explicaremos melhor sobre cada uma a seguir.

MATERIAIS & MÉTODOS

A nossa proposta foi realizar uma pesquisa bibliográfica, utilizando para isso diferentes fontes como livros, artigos acadêmicos, vídeos, palestras, podcasts, levantando os pontos mais importantes a respeito de como é entendido a atuação teatral, a ação performativa e o desenrolar dessas concepções de diferentes tipos de atuação na contemporaneidade.

Para isso, utilizamos o livro “Além dos limites: teoria e prática do teatro” de Josette Féral como referência para pensar as questões de teatralidade, bem como alguns artigos e livros de Pavis Patrice. Já para as discussões a respeito de performance, Eleonora Fabião foi extensamente consultada, juntamente com Renato Cohen.

Questões sobre o corpo foram levantadas a partir dos materiais de Renato Ferracini, como “Corpos em criação: Café com queijo” e “Ação física: afeto e ética”.

⁵ Aqui nos referimos ao trabalho corporal das atrizes em suas respectivas cenas de maneira generalizada. Até mesmo porque ao longo da pesquisa dissertaremos com mais aprofundamento sobre o que conceitua um corpo cênico e um corpo cotidiano. Não é o caso nesse trecho, que apenas trata do assunto de maneira genérica para explicitar a escolha dos objetos de estudo.

⁶ O vídeo do espetáculo na íntegra pode ser encontrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=p7Gq2eRhqSc&t=80s>

Deixo um agradecimento especial à Camila Grillo, que foi uma referência muito importante com sua tese de doutorado intitulada “A visibilidade lésbica nos espetáculos teatrais da cidade de São Paulo/SP entre 2012 e 2018”, visto as problemáticas da dificuldade de encontrar materiais sobre o assunto.

Nesse levantamento, pesquisamos os conceitos de ação cênica e ação performativa, influência do corpo cotidiano e do corpo cênico na construção desses modos de atuação, e discussões a respeito dessas formas de atuação na contemporaneidade.

Depois, o próximo passo foi a realização de uma pesquisa de campo, por meio de duas entrevistas semiestruturadas. A primeira, com Maíra de Grandi e Mariana Mantovani, utilizando como objeto de estudo a peça “Tem alguém que nos odeia” da Cia. TeatroEnlatado. E a segunda com a performer Camila Bacellar, a partir de sua ação performática denominada “6 minutos”. Estas entrevistas ofereceram rico material sobre a experiência das atrizes e da performer no que concerne à construção do corpo cênico em seus respectivos trabalhos.

A criação do experimento de cena prática foi norteada a partir das reflexões das entrevistas com as artistas e a partir das experiências com a apresentação no Congresso da ABRACE, do Seminário de Pesquisas da USP e da participação na mesa redonda do UNISAGRADO. Nessas mesas, a pesquisadora pôde entrar em contato com o trabalho de outras mulheres, compartilhando territórios, memórias e referências que foram impulsionadoras e provocativas.

A cena foi construída com a influência de muitas mulheres, como a própria experiência de vida da pesquisadora, as poesias de Stela do Patrocínio, as odes e poemas de Safo de Lesbos e as reflexões e cenas das entrevistadas Maíra de Grandi, Mariana Mantovani e Camila Bacellar.

Luana Guedes *in memoriam*, Joyce Rodrigues e Isabela de França Gomes também fizeram parte da cena prática, cada qual à sua maneira, em relação aos afetos com a pesquisadora.

TEM ALGUÉM QUE NOS ODEIA

A peça de referência, com envio para o Youtube em 5 de fevereiro de 2019, 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 (MANTOVANI, 2021).

É importante frisar a dificuldade em encontrar materiais com essa temática. Camila Grillo nos aponta 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.



Figura 1: Flyer de divulgação da peça, 2018. Créditos: Facebook da Cia.



Figura 2: Porta do apartamento com desenhos lesbofóbicos. Créditos: Teaser do Youtube.

Não é apenas nas montagens de teatro e nas ações performativas que a invisibilidade lésbica é gritante, mas também em todo o contexto geral de 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, onde se apresenta uma “situação de invisibilidade devido à escassez de referências” (GRILLO, 2019, p.15). Isso não acontece por acaso, mas por toda uma estrutura patriarcal que, ao longo da história, literalmente queimou, desde livros da poetisa Safo de Lesbos, por exemplo, quanto mulheres lésbicas na fogueira durante a colonização do Brasil.

Ainda no primeiro século de nossa história, quando a terrível Inquisição mandou seus Visitadores ao Brasil, uma dezena de mulheres na Bahia e em Pernambuco foram denunciadas e castigadas por terem praticado com outras mulheres o "abominável pecado de sodomia, ajuntando seus vasos naturais, tendo deleitação...". No século XVII elas eram chamadas "machão" (MOTT, 1987, p.7)

Apesar do fim dessa perseguição a partir de 1646, esses atos contribuíram fortemente para a invisibilidade da história das mulheres lésbicas no nosso país. Porque “mesmo com esta mudança, que evitou que lésbicas morressem queimadas nas fogueiras, as fontes documentais com registros da lesbianidade também foram perdidas” (GRILLO, 2019, p.37).

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 desses crimes cometidos desde as épocas mais remotas, vemos todos os dias casos de lesbocídio, silenciamento dessas mulheres e 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.

6 MINUTOS

A performance “6 minutos”, que teve sua primeira apresentação em 2015, trata sobre o aborto. Este também é um assunto urgente e necessário no nosso país, principalmente por ser recheado de estereótipos, preconceitos e visões conservadoras que 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 à 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 (BACELLAR, 2021).

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, a 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 são expostas, rechaçadas e ridicularizadas pela mídia, pelos médicos e manifestantes apoiados em discursos religiosos. É o caso de uma menina de dez anos que, recentemente, foi 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 (BBC, 2020).

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 se trata apenas das questões que envolvem o aborto no Brasil, mas também reflete política e geograficamente o tema por todo o planeta.



Figura 4: Mapa-múndi com pingos de sangue, 2016. Créditos: Martino Frongia.

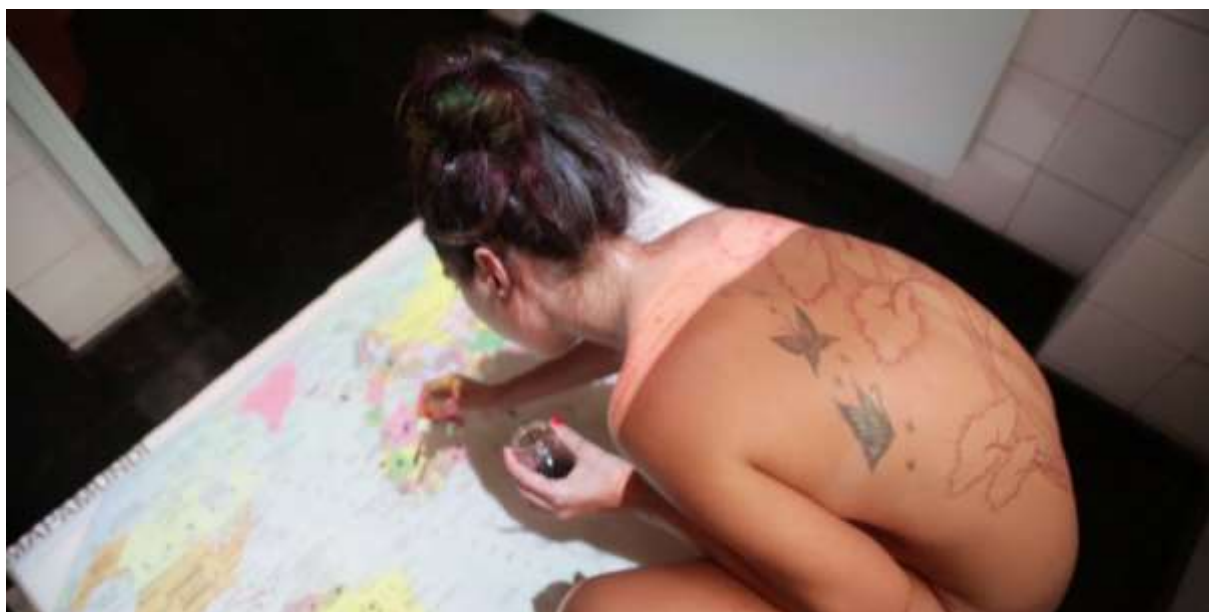


Figura 3: Camila sob o mapa com conta-gotas nas mãos, 2016. Créditos: Martino Frongia,

Após a escolha desses materiais, nos debruçamos nos questionamentos iniciais para formular as questões que foram feitas às artistas entrevistadas. A partir de todas essas perspectivas, dessas vozes e experiências, buscamos compreender os possíveis limites entre a atuação teatral e a ação performativa utilizando esses corpos 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 como 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 a partir dessas questões que damos os primeiros passos em nossa pesquisa.

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

Patrice Pavis⁷ 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 Féral⁸, 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, onde o texto escrito, até então, era o cerne do teatro.

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 aponta 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 então a introduzir o corpo em local de

⁷ Patrice Pavis é professor da Paris VIII University, escritor de diversos livros sobre performance e teatro.

⁸ Josette Féral é professora titular do Departamento de Teatro na Université du Québec à Montréal.

evidência na cena, abarcando possibilidades que vão além da visão de corpo centrado, fechado e definido.

Essa crise que abalou não apenas as mais diversas linguagens artísticas como por exemplo a dança, a performance e as artes plásticas, se instaura também no momento e contexto de uma crise política ocidental com a pulsão de diversos movimentos de luta por direitos, e que a performer e pesquisadora Camila Bacellar, em entrevista para esta pesquisa, define como uma crise estética, social e política.

[...] 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 política 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 (BACELLAR, 2021).

Essa crise abala as certezas desses variados gêneros artísticos que começam a ser questionados, o que não seria diferente com o teatro.

NOÇÕES DE TEATRALIDADE

Como conceituar essas linguagens a partir das novas perspectivas que começaram a surgir? O que seria do teatro apartado do texto, que até então era considerado como sua base sustentadora?

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, grifo nosso).

É válido lembrar que muitas referências que utilizamos aqui têm uma visão ocidental dessas perspectivas, podendo então, nos limites de nossa pesquisa, trazer proposições que não sejam tão abrangentes ao se considerar 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 propõe 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 (BACELLAR, 2021).

Partindo então desse contexto e cientes de nossa visão limitada e, conseqüentemente ocidental, buscamos a palavra “teatralidade” no Dicionário de Teatro de Pavis. Logo no início do livro o autor faz um alerta, dizendo que geralmente acredita-se que esses materiais levam em conta apenas a etimologia das palavras, com objetivo único de responder 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 questionar seus próprios fundamentos e revisar periodicamente o edifício crítico ao qual incumbe, supõe-se, descrevê-lo” (PAVIS, 2008, p.11).

Ele conceitua então 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 à duas potências essenciais para a existência da teatralidade: é fundamental que exista a figura da atriz e a do(a) espectador(a).

Ludwik Flaszen sobre o Teatro das 13 Filas nos materiais do Instituto Internacional do Teatro (ITI) aponta que “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, faço 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).

Não se resume, portanto, a teatralidade, 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 aqui, é que, quando Féral propõe que “a teatralidade não pertence, em sentido exclusivo ao teatro” (FÉRAL, 2015, p. 84) essa visão entra em consonância com a relação também entre performer, aquele que faz a ação, e público, entre os corpos que estão ali envolvidos, neste entre-lugar, no que a pesquisadora e professora de performance Eleonora Fabião chama de espaço conectivo, 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).

Desta forma, percebemos mais uma vez que os elementos teatrais e performativos se esbarram e se misturam, numa mistura heterogênea difícil de ser separada ou definida. 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 do que se entenderia por teatralidade, percebemos que o contato entre performer e espectador(a) também pode-se constituir um elemento de teatralidade mesmo que dentro de um contexto performativo. 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 dadas por Pavis, que pontua “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 então seria o tema e o suporte da ação, onde se foge do lugar de, necessariamente, estar vinculado à uma personagem, como exemplifica a entrevistada Camila Bastos Bacellar a partir de suas pesquisas e perspectivas enquanto performer:

[...] 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. (BACELLAR, 2021).

Quando Bacellar se refere aos elementos que usa para sua performance, ela aponta que tudo é pensado, tudo tem um motivo de estar ali: o espaço em que a ação vai acontecer, a materialidade política dos objetos que ela utiliza, e principalmente a configuração visual do seu corpo, em como ele será “apresentado”, se suas tatuagens irão aparecer, se irá usar esmalte, etc. Existe um conceito e concepção da ação, nada está ali por acaso, mas ao mesmo tempo, se afastando de uma estrutura teatral mais “tradicional” ainda existe 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” (BACELLAR, 2021).

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. Como exemplifica Eleonora, 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. Em certo ponto da entrevista perguntamos se existe algum tipo de treinamento para a ação que realiza, e se sim, como ele se dá. Camila diz que pratica yoga e meditação, pois encontra nesses lugares uma possibilidade de se sentir confortável no desconforto. Mas também que, 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* (BACELLAR, 2021).

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 para 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. Se pretendemos investigar tanto o corpo que atua quanto o corpo cotidiano (se é que existe essa divisão), é preciso primeiro questionar: 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 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, corpo é tudo o que ocupa espaço e constitui unidade orgânica ou inorgânica. Mas sabemos que essas definições alcançam outros âmbitos, seja político, artístico, biológico etc. Muitas vezes pensa-se que o corpo é nossa principal ferramenta, nesse sentido Ferracini (2012) nos provoca com um questionamento necessário: se é ferramenta, então quem a utiliza? A mente? Seria ela algo superior ao corpo? Ou, poderia ter um corpo superior à nossa razão, que a controlasse, por assim dizer? Para ele,

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 mesmo 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 sensorio-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 (RENGEL; SCHAFFNER; CARMO, 2016, p.19).

Inclusive, Renger, Schaffner e Carmo (2016) fazem considerações muito interessantes quando propõe 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 sensorio-motor” Portanto, é o próprio corpo que interpreta tudo o que acontece, não sendo assim possível existir uma separação, ser 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 que acessamos a realidade, por assim dizer.

Pensar “corpo versus mente” então seria dicotômico demais 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).

Então, 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, por exemplo, na atenção, considerada por Eleonora uma pré-condição da ação cênica, se expressa muito bem quando ela diz que

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 lida 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 esvair (FABIÃO, 2010, p. 322).

Para Mantovani, quando questionada sobre as concepções e pensamentos a respeito de seu corpo cênico, aponta que seu trabalho desde a faculdade foi sempre para um lugar de pesquisa do teatro físico, da dança, e 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” (MANTOVANI, 2021). Maíra de Grandi, sua companheira de cena e que atua tanto em peças teatrais quanto em ações performativas, 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” (DE GRANDI, 2021)

O CORPO-REPERTÓRIO, O CORPO-MEMÓRIA

“Será que vai ser tipo andar de bicicleta, Maíra? A gente não vai esquecer nunca?” (MANTOVANI, 2021). 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, e que agora na pandemia fica impossibilitado de acontecer.

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 diz 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” (DE GRANDI, 2021). Maíra continua contando que após tantos anos ensaiando e treinando juntas, os dois corpos se 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” (DE GRANDI, 2021). 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, 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 só que nunca é a mesma queda. Não seria isso, então, 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 das 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, que se permite entrar completamente em contato **com**. Indo na contramão do mundo que corre com pressa, que escapa aos dedos, onde a artista dança fluindo um movimento corporal que é mais lento e ao mesmo tempo rápido, pois este corpo está sempre pronto para lidar com possíveis adversidades.

Mais uma vez então o campo do teatro e da performance dialogam quando se trata 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 (MANTOVANI, 2021, grifo nosso).

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” (DE GRANDI, 2021).

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 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.

TESSITURA OU O TECER-EM-CORPO-COM-TERNURA

A partir de todos esses preenchimentos e provocações, o objetivo dessa pesquisa também propôs que a pesquisadora criasse uma ação cênica: teatral ou performativa, através de um processo criativo que se teceu juntamente com o trabalho teórico. Entendemos que era necessário abordar as questões sobre corpo no próprio corpo, criando um elo entre a pesquisa teórica e a pesquisa prática.

Desde o início, a prática não tinha sido definida se seria feita em formato teatral ou de forma performática. Esse questionamento acabou encarnando justamente o tema central da pesquisa, ao tentar definir onde essa cena - feita de maneira virtual - se encaixaria. Ao longo do processo, e à medida em que a cena se construía, esse questionamento foi ficando cada vez mais difícil de ser respondido. Seria mesmo necessário que essa definição existisse? Pensando que, até mesmo com o trabalho, não buscamos em momento algum por respostas?

Essa pesquisa se realizou durante o surgimento de uma pandemia de Coronavírus (COVID-19). Por conta desse fato, os modos de atuação também sofreram um violento impacto, onde, de maneira geral, os artistas começaram a criar espetáculos, cenas e experimentos feitos totalmente de maneira virtual. Seja com a câmera do celular, do computador ou através de plataformas de comunicação, as cenas passaram a se realizar de maneiras diferentes às usuais. Portanto, ainda pensando em teatralidades e performatividades, tivemos de considerar também se nossa cena seria, para além disso, audiovisual? Júlio Saraiva se deparou com questões parecidas em seu relato de experiência sobre dirigir um espetáculo no contexto pandêmico.

Com a opção de se apresentar o espetáculo em uma plataforma de *streaming* de vídeo, novos membros foram agregados ao trabalho: como um tecnólogo da informação e um videomaker. E isso, naturalmente, provocou mudanças na forma de organizar o processo de construção cênica, promovendo um questionamento fundamental: a composição das cenas teria um caráter prioritariamente teatral, videográfico ou híbrido? (SARAIVA, 2021, p. 92)

À medida em que o trabalho e essas questões a respeito da forma e suas possíveis definições iam se desenrolando, voltamos nosso olhar para os elementos que poderiam impulsionar e instigar a pesquisa prática. Pensamos em explorar posições de Yoga como alicerce e ponto de partida para o treinamento corporal. A prática possibilita trabalhar elementos como foco, concentração, respiração, silêncio interior, equilíbrio, desconforto, expansão dos próprios limites etc. Lolita Goldschmidt, pontua:

O que me interessa nas práticas Yogis é a qualidade com que as mesmas são desenvolvidas. Há um silêncio nessas práticas, até mesmo na dos iniciantes. Há uma condução para isso, busca-se uma conexão com o "ser interior", observação de si mesmo, pausas na agitação cotidiana para que o novo ocorra (GOLDSCHMIDT, 2015, p. 33).

Portanto, como nosso intuito era buscar a alteração dessa percepção do olhar em relação ao cotidiano e às questões que atravessam o corpo-mulher, iniciamos por essa investigação do "ser interior". Mais pra frente, isso acabaria provocando um flerte com a ideia de aprofundar a pesquisa no tema da performance autobiográfica.

MULHER-BIOGRÁFICA: SAFO, STELA, ISABELA

A partir de todo o percurso que foi se construindo com a pesquisa, a performance autobiográfica começou a chamar atenção por inúmeros motivos, se encaixando perfeitamente como inspiração e contextualização da cena prática. "A performance solo autobiográfica tem, de fato, desempenhado uma função crítica na criação de um espaço discursivo para minorias que não se enquadram na normatividade do discurso ideológico dominante" (BERNSTEIN, 2001, p.92).

A exemplo do que ocorreu em vários momentos da história, como por exemplo no início do século XX, as formas de atuação se modificaram abruptamente depois do início da pandemia de Coronavírus, em março de 2020. As pessoas passaram a utilizar as plataformas virtuais como palco, suas câmeras de celular como

ponte e elo com o outro. As artistas foram pegas desprevenidas e tiveram que se reinventar.

Esse momento de isolamento social aproximou as pessoas de seus próprios territórios. Não podendo sair de casa, as atrizes começaram a criar e adaptar suas cenas que já existiam para o cenário possível de suas casas. Essa aproximação entre território e memória, atuar com o entorno e fazer cena com o consigo trouxe a pesquisadora a se interessar por uma performance em que pudesse mergulhar nas suas questões pessoais, brincando com os limites da realidade e da ficção e adicionando também uma pitada de feminismo e engajamento político com a introdução de trechos de outras artistas em sua cena.

Eu não me censuro. O mundo da minha performance é esse mundo interior – dentro de mim, dentro de qualquer um. É por essa razão que eu lido com muita informação pessoal em meus trabalhos. Quando eu comecei a trabalhar com performance, eu falava muito sobre autismo e suicídio. Eu queria usar coisas que aconteceram na minha vida pessoal ou ao redor dela. (...) Eu quero explorar isso ainda mais nesse momento. Eu planejo continuar colocando meus sentidos, minha raiva e emoções na performance” (FINLEY, 1999, p. 486)

Se “o sujeito autobiográfico é, por conseguinte, constituído no próprio processo da escrita, através da polifonia de seus textos” (BERNSTEIN, 2001, p.96), então enquanto pesquisadora e atriz quero falar das minhas contradições, das minhas concepções, do meu corpo que está no mundo, que se desenrola e se desdobra, meu corpo-cobra. Meu corpo político enquanto mulher, as vozes que são minhas, que são delas, as vozes das mulheres que disseram muito e das que não tiveram oportunidade de serem ouvidas.



Figura 5: Descendo a escada, 2021. Créditos: Arquivo pessoal.



Figura 6: Entrelaçada, 2021. Créditos: Arquivo pessoal.



Figura 7: Explosão gay, 2021. Créditos: Arquivo pessoal.

A figura de Safo, da Ilha de Lesbos, é um dos ícones da representatividade feminina, principalmente no que diz respeito ao campo das artes. Segundo os registros históricos que chegaram até nós, ela foi a primeira mulher grega poetisa a ter posição de destaque entre os poetas relevantes da época. Ao que se diz, e pelos poucos registros que sobraram, acredita-se que muito de sua obra foi perdida no incêndio de Alexandria. Hoje contamos apenas com uma poesia sua na íntegra - chamada "Ode

à Afrodite” - e outros escritos, todos fragmentados. Isso torna muito difícil a definição conceitual de seus poemas. Existe um “vazio” de informações quando falamos tanto sobre a história de Safo, quanto em relação às suas obras.

Infelizmente, muitas informações a seu respeito acabaram se perdendo, mas mesmo apesar disso ela se consagrou em sua época e hoje podemos contar com uma figura grega feminina relevante em meio aos feitos de tantos homens daquele tempo.

Ela pode ser considerada, então, uma forte representatividade feminina e não-heterossexual pois, além de ser uma grande pensadora de seu tempo, ela também dedicava suas poesias sáficas de desejo e paixão a outras mulheres. Nesse sentido, acredita-se que ela mantinha relações sexuais com as discípulas de sua escola, pois nessa época acreditava-se que os ensinamentos se passavam de diversas maneiras entre as mestras e as discípulas, e não apenas de forma intelectual, por assim dizer.

De fato, levando-se em conta o material ao qual hoje temos acesso, é apenas no final do século I a.C. que encontramos não apenas a primeira alusão, mas também menções diretas, que apontam para uma assimilação desse homoerotismo enunciado em alguns dos fragmentos atribuídos a Safo, à própria compositora. Refiro-me, respectivamente, a um excerto da ode de número XIII, do segundo livro de Horácio, e a dois trechos da hoje célebre XV carta que compõe as chamadas *Heroidas* de Ovídio, nos quais Safo é posta em cena pelo poeta rememorando seus antigos amores por jovens mulheres (LEITE, 2017, p.569).

Ela também falava em suas poesias sobre amor por homens, e tinha uma filha; portanto, não se pode afirmar que ela era “lésbica”, pois, na Grécia o conceito de homossexualidade era diferente dos conceitos que temos hoje na atualidade.

[...] apesar do fato de Safo não representar para/não ser representada pelos antigos como a figura tipo em matéria de homoerotismo, Safo e a ilha de Lesbos figuram, ainda hoje, em pleno século XXI, como duas incontornáveis referências lésbicas (LEITE, 2017, p.570)

Esses são, portanto, os principais motivos pelos quais desejamos ter Safo como uma das referências no processo de criação do trabalho prático com fragmentos de suas poesias. Safo representa a mulher em posição de destaque em meio a tantos pensadores homens de sua época, onde abriu caminho para outras poetisas e aprendizes de sua ilha, sendo uma figura que até hoje ressoa com seus escritos de amor e desejo a outras mulheres.

Já Stela do Patrocínio, ao contrário de Safo, surge na pesquisa como representação da mulher que não teve espaço, que não teve voz. Pelo menos não em vida. Stela foi internada aos 21 anos inicialmente no Centro Psiquiátrico Pedro II, segundo, ao que ela narra em algumas de suas poesias, de maneira violenta e traumática.

Assim como Safo, muito de sua história se perdeu, mas o que se sabe é que passou toda sua vida enclausurada nessas instituições psiquiátricas após ser diagnosticada como esquizofrênica. “Em 1986, a convite da psicóloga Denise Correia, a artista plástica Neli Gutmacher, professora na Escola de Artes Visuais do Parque da Lage, no Rio de Janeiro, iniciou, juntamente com seus alunos, a montagem de um ateliê na Colônia Juliano Moreira” (ALMEIDA; BONFIM, 2018, p. 278).

No programa artístico, ela se destacou entre as outras internas pelo seu modo de se portar e pela profundidade de sua escrita. Infelizmente, passou o resto de sua vida internada e faleceu de maneira trágica, sem conseguir se recuperar de uma amputação na perna. Apenas dez anos depois suas obras começaram a ser publicadas. O primeiro livro a ser publicado a partir de suas gravações, em 2001, tem o título de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*.

Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo
Eu era ar, espaço vazio, tempo
E gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó
Eu não tinha formação
Não tinha formatura
Não tinha onde fazer cabeça
Fazer braço, fazer corpo
Fazer orelha, fazer nariz
Fazer céu da boca, fazer falatório
Fazer músculo, fazer dente
Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas
Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
Ser útil, inteligente, ser raciocínio
Não tinha onde tirar nada disso
Eu era espaço vazio puro.
(Patrocínio, 2001, p. 82)

O objetivo principal desse projeto foi explorar a construção do corpo nos possíveis limites entre uma atuação cênica e uma ação performativa. Para que fosse possível atingir este objetivo, inicialmente fizemos um levantamento bibliográfico para compreender as possíveis concepções e possibilidades já estudadas a respeito dos

conceitos de atuação cênica e performativa e de construção do corpo da atriz/performer.

A partir disso, dissecamos o assunto proposto a fim de contribuir com a discussão a partir de perguntas norteadoras, como: os limites entre atuação cênica no campo ficcional e real foram borrados? É possível definir em qual desses lugares o corpo da atriz/performer está ou se configura? Essa subjetividade faz o teatro deixar de ser teatro?

Utilizamos as peças de referência como objeto de estudo, fazendo entrevista com duas atrizes e uma performer para entender como elas enxergam essas questões a partir de suas experiências. Ao longo da pesquisa, a pesquisadora se propôs a experimentar todas essas questões no seu próprio corpo, a partir dos materiais coletados e das discussões levantadas. Portanto, ao longo do processo criativo, tanto prático como teórico, foi produzida uma cena.

Essas questões se fazem pertinentes atualmente, pois com o início do século XX vemos o teatro se modificar junto ao seu tempo. Novos treinamentos vão surgindo, bem como novas práticas, teorias, pesquisas e maneiras de se pensar e fazer teatro. Queremos colaborar, dentro deste âmbito, com novas discussões, apontamentos e possibilidades que instiguem a discussão e o interesse a respeito da atuação e do corpo contemporâneo. Entendemos que a pesquisa dentro da área das artes cênicas faz-se um ato de resistência visando o enfrentamento às políticas retrógradas que ainda em nosso século perseguem e criminalizam a arte. Não foi o objetivo desta pesquisa trazer respostas definitivas e imutáveis, e sim colaborar com o corpo vivo que é a arte do fazer teatral/perfomático.

MANIFESTO FINAL

Ao longo do trabalho 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?

O tempo todo a pesquisadora fala através de si, do seu corpo-mulher, enquanto as entrevistadas discorrem também sobre suas perspectivas particulares, sobre suas subjetividades em cena ou fora dela.

Nossa pesquisa buscou olhares diversos. De mulheres e homens, atrizes, atadoras, performers, e mesmo assim não conseguiria 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, mas sim de ampliar o olhar para essas gradações possíveis, esses espaços territoriais fronteiriços e borrados.

Além do mais, a pesquisa foi feita em um contexto pandêmico, onde vários outros elementos influenciaram o trabalho. Quando a forma de atuação se adapta à uma montagem feita por vídeo, deixa de ser teatro? Maíra em certo ponto da entrevista reflete sobre as questões que surgiram depois que a pandemia começou:

O que é que é teatral, né? Porque eu não sei se tua pesquisa vai entrar nisso [...] porque é uma discussão que tá todo mundo falando, que ainda bem que pararam um pouquinho de falar “se é teatro, se não é teatro”. Eu acho superchato, porque se o problema realmente fosse esse [...] Tava bom pra mim, porque [...] eu acho que nosso problema é outro, né, como a gente vai, primeiro antes da pandemia: como fazer teatro? Como viver de teatro? [...] Isso depois de você estudar, depois de você trabalhar, depois de você criar... ter criação, ter muita pesquisa e estudo, ainda assim: como que a gente vai fazer? Já é um problemão, né, como fazer teatro? Depois, como fazer agora, assim? (MAÍRA, 2021).

Não dá para falar em uma teatralidade e performatividade única, visto que corpos definidos como “mulher” dentro da nossa sociedade também têm suas performatividades únicas. Assim como corpos lésbicos, corpos negros, corpos trans, corpos gays. Como dizer que todas essas questões não influenciam o atuar, considerando que o corpo que atua é a própria pessoa com as suas particularidades?

A pesquisa como um todo foi criando uma trajetória que passou diretamente pelo meu corpo, por todas as direções. Memórias, afetos, dúvidas, lembranças. Essa pesquisa, teórica, prática e viva, desembocou na cena prática que agora se estrutura também como um projeto de TCC. A cena prática não é sobre mim, apesar de ser sobre mim.

Essa pesquisa me levou a criar algo que, para além da minha individualidade, é sobre um corpo político. Corpo atriz, pesquisadora, lésbica, mulher. Corpo e corpos que atravessam minha vivência. Antecessoras, antepassadas, queimadas na fogueira, presas em instituições psiquiátricas. Caladas, mal faladas,

históricas, poéticas, esquizofrênicas, bruxas. Este trabalho é também meu corpo. Por conta de tudo isso, essa pesquisa e essa cena se tornaram um manifesto.

REFERÊNCIAS

APOSTILAS

RENGEL, Lenira; SCHAFFNER, Carmen Paternostro; CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. **Dança, corpo e contemporaneidade**. Salvador, BA: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2016. 40 p.

ARTIGOS

ALMEIDA, Tereza Virginia de; BONFIM, Letícia de. Stela do Patrocínio y la poética de la clausura. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 54, p. 277-295, 2018.

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

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala preta**, 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.

DE ARAÚJO, Getúlio Góis. Cartografia de um processo de criação em teatro: Primeiras considerações. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010.

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

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

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

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 de maio de 2021.

LEITE, Letícia Batista Rodrigues. Quando a "décima musa" inspira raps e tambores: dos usos políticos da figura de Safo por vozes lésbicas e feministas no Brasil contemporâneo. **Heródoto: Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-asiáticas**, v. 2, n. 2, p. 564-578, 2017.

LEONARDELLI, Patrícia. Teatralidade e Performatividade: espaços em devir, espaços do devir. **Cena**, n. 10, 2011.

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

MASAGÃO, Andrea Menezes. A gramática do corpo e a escrita do nome. **Psicologia USP**, v. 15, n. 1-2, p. 263-277, 2004.

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

QUILICI, Cassiano Sydow. O Treinamento do Ator/performer e a "Inquietude de Si". **Anais ABRACE**, v. 9, n. 1, 2008.

SARAIVA, Júlio César Viana. Relato de Experiência: Sobre a experiência de se criar cenicamente em meio à pandemia. **Transverso**, [S. l.], n. 9, p. 89-95, 2021. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/transverso/article/view/5577>. Acesso em: 19 jun. 2021.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. As milenares origens do preconceito de gênero. **Revista Turismo & Desenvolvimento**, n. 23, p. 37-47, 2015.

DISSERTAÇÕES E TESES

GOLDSCHMIDT, Lolita Ferreira. **Procurando pausas em tempos atuais**: um estudo do yoga para o teatro. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2015.

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

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

LIVROS

COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DE BARROS MOTT, Luiz Roberto. **O lesbianismo no Brasil.** Mercado Aberto, 1987.

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

FERRACINI, Renato et al. **Corpos em criação:** café e queijo. 2004.

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: Edições SESC; Perspectiva; Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome.** Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

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

PODCASTS

SAFO. Entrevistada: Lethícia Ouro. Entrevistadores: Beatriz de Paoli, Fernanda Israel-Pio, Gustavo Gomes e Gabriele Cornelli. **Podcast Archai.** 4 de dez. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1E6JAHLyKDa4plO6Sfl3mY>. Acesso em: 21 de jan. 2021.

SITES

ARGENTINA aprova legalização do aborto: em que países da América Latina o procedimento já é legal. **BBC,** São Paulo, 30 dez. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-55476576>. Acesso em: 19 de junho de 2021.

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 de 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 de jul. 2021.

"**CORPO**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/corpo> [consultado em 22-04-2020].


ENTREVISTAS

BACELLAR, Camila Bastos. **Entrevista da Performance “6 minutos” de Camila Bacellar**. Entrevista concedida à Isabela Augusto Rosa. Rio de Janeiro, 08 de março de 2021. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D deste Relatório Final].

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 Isabela Augusto Rosa. Bauru, 08 de fevereiro de 2021. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C deste Relatório Final].

APÊNDICES

APÊNDICE A: TCLE ASSINADOS

 **UNISAGRADO**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntária da pesquisa "TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE DO CORPO NA ATUAÇÃO". O motivo que nos leva a realizar esta pesquisa é compreender como se dá a construção do corpo nos possíveis limites entre uma atuação cênica tradicional e uma ação performativa, e oferecer discussões, apontamentos e novas possibilidades sobre o que envolve o corpo dentro da atuação cênica na contemporaneidade.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você: uma entrevista de aproximadamente uma hora sobre o seu corpo dentro de seu trabalho cênico, seja ele de caráter teatral ou performativo, onde possamos compreender sua relação com os limites entre corpo cotidiano e corpo cênico, performatividade e teatro, bem como suas vivências enquanto atriz/performer dentro do trabalho escolhido. Assim, pretendemos unir suas experiências enquanto atriz e entender qual a relação que a construção do seu corpo tem na construção de sua peça/atuação performativa. Esse estudo busca valorizar mulheres dentro do campo das artes cênicas, pois entendemos a importância dessa visibilidade tanto no contexto acadêmico quanto artístico, considerando que estamos inseridos dentro dos moldes de uma sociedade patriarcal. Durante a entrevista, garantimos o respeito aos seus valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos, e aos seus hábitos e costumes. Mas se você sentir algum incômodo ou constrangimento podemos interromper a entrevista a qualquer momento. A pesquisa pode ajudar na compreensão da sociedade em geral sobre os temas que circundam a atuação, a performatividade e as novas maneiras de experimentar o corpo em cena na segunda década do século XXI.

Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo, pois a pesquisadora irá ao seu encontro para a realização da pesquisa, e nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por conta das atividades que fizemos com você nesta pesquisa, você tem direito à indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade. A pesquisadora não vai divulgar seu nome sem sua autorização. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificada em nenhuma publicação sem autorização expressa.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pela pesquisadora responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com a pesquisadora responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, a pesquisadora avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. A pesquisadora tratará a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução N° 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Bauru, 31 de setembro de 2021

Camilla Barros Bacellar Assinatura do Participante

Isabela A. Rosa Assinatura da Pesquisadora

Nome do Pesquisador Responsável: ISABELA AUGUSTO ROSA
Campus Universitário da USC – Universidade do Sagrado Coração
Centro de Ciências Humanas | Rua Irmã Arminda, 10-60 – Jardim Brasil
CEP: 17011-160 | Fone: 014 2107 7000 | E-mail: isagrosa14@hotmail.com

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:
CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos - USC
Campus Universitário da USC
Coordenação: Prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes Vileland
E-mail: comitedeeticadefhumanos@usc.br
Telefone: (14) 2107-7340



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntária da pesquisa "TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE DO CORPO NA ATUAÇÃO". O motivo que nos leva a realizar esta pesquisa é compreender como se dá a construção do corpo nos possíveis limites entre uma atuação cênica tradicional e uma ação performativa; e oferecer discussões, apontamentos e novas possibilidades sobre o que envolve o corpo dentro da atuação cênica na contemporaneidade.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você: uma entrevista de aproximadamente uma hora sobre o seu corpo dentro de seu trabalho cênico, seja ele de caráter teatral ou performativo, onde possamos compreender sua relação com os limites entre corpo cotidiano e corpo cênico, performatividade e teatro, bem como suas vivências enquanto atriz/performer dentro do trabalho escolhido. Assim, pretendemos unir suas experiências enquanto atriz e entender qual a relação que a construção do seu corpo tem na construção de sua peça/ato performativo. Esse estudo busca valorizar mulheres dentro do campo das artes cênicas, pois entendemos a importância dessa visibilidade tanto no contexto acadêmico quanto artístico, considerando que estamos inseridos dentro dos moldes de uma sociedade patriarcal. Durante a entrevista, garantimos o respeito aos seus valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos, e aos seus hábitos e costumes. Mas se você sentir algum incômodo ou constrangimento podemos interromper a entrevista a qualquer momento. A pesquisa pode ajudar na compreensão da sociedade em geral sobre os temas que circundam a atuação, a performatividade e as novas maneiras de experimentar o corpo em cena na segunda década do século XXI.

Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo, pois a pesquisadora irá ao seu encontro para a realização da pesquisa, e nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por conta das atividades que fizermos com você nesta pesquisa, você tem direito à indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade. A pesquisadora não vai divulgar seu nome sem sua autorização. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificada em nenhuma publicação sem autorização expressa.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pela pesquisadora responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com a pesquisadora responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, a pesquisadora avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. A pesquisadora tratará a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução N° 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Bauri, 03 de setembro de 2021

Assinatura do Participante

Assinatura da Pesquisadora

Nome do Pesquisador Responsável: ISABELA AUGUSTO ROSA
Campus Universitário da USC – Universidade do Sagrado Coração
Centro de Ciências Humanas | Rua Irmã Arminda, 10-50 – Jardim Brasil
CEP: 17011-160 | Fone: 014 2107 7000 | E-mail: isarroa14@gmail.com

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos - USC
Campus Universitário da USC
Coordenação: Prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes Vilmont
E-mail: comiteeticadehumanas@usc.br
Telefone: (14) 2107-7340

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntária da pesquisa "TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE DO CORPO NA ATUAÇÃO". O motivo que nos leva a realizar esta pesquisa é compreender como se dá a construção do corpo nos possíveis limites entre uma atuação cênica tradicional e uma ação performativa; e oferecer discussões, apontamentos e novas possibilidades sobre o que envolve o corpo dentro da atuação cênica na contemporaneidade.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você: uma entrevista de aproximadamente uma hora sobre o seu corpo dentro de seu trabalho cênico, seja ele de caráter teatral ou performativo, onde possamos compreender sua relação com os limites entre corpo cotidiano e corpo cênico, performatividade e teatro, bem como suas vivências enquanto atriz/performer dentro do trabalho escolhido. Assim, pretendemos unir suas experiências enquanto atriz e entender qual a relação que a construção do seu corpo tem na construção da sua peça/ato performativo. Esse estudo busca valorizar mulheres dentro do campo das artes cênicas, pois entendemos a importância dessa visibilidade tanto no contexto acadêmico quanto artístico, considerando que estamos inseridos dentro dos moldes de uma sociedade patriarcal. Durante a entrevista, garantiremos o respeito aos seus valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos, e aos seus hábitos e costumes. Mas se você sentir algum incômodo ou constrangimento podemos interromper a entrevista a qualquer momento. A pesquisa pode ajudar na compreensão da sociedade em geral sobre os temas que circundam a atuação, a performatividade e as novas maneiras de experimentar o corpo em cena na segunda década do século XXI.

Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo, pois a pesquisadora irá ao seu encontro para a realização da pesquisa, e nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por conta das atividades que fizermos com você nesta pesquisa, você tem direito à indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade. A pesquisadora não vai divulgar seu nome sem sua autorização. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificada em nenhuma publicação sem autorização expressa.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pela pesquisadora responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com a pesquisadora responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, a pesquisadora avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. A pesquisadora tratará a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos - USC

Campus Universitário da USC

Coordenação: Prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes Vilmond

E-mail: comitedeeticadehumanos@usc.br

Telefone: (14) 2107-7340

Bauri, 11 de setembro de 2024



Assinatura do Participante



Assinatura da Pesquisadora

Nome do Pesquisador Responsável: **ISABELA AUGUSTO ROSA**
Campus Universitário da USC – Universidade do Sagrado Coração
Centro de Ciências Humanas | Rua Irmã Arminda, 10-50 – Jardim Brasil
CEP: 17011-160 | Fone: 014 2107 7000 | E-mail: iaarosa14@gmail.com

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos - USC

Campus Universitário da USC

Coordenação: Prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes Virmond

E-mail: comitedeeticadehumana@usc.br

Telefone: (14) 2107-7340

APÊNDICE B: BASE PARA AS ENTREVISTAS

- 1- Qual é a sinopse/proposta do seu trabalho? Você considera o seu trabalho colaborativo?
- 2- A construção do corpo cênico/performativo é importante em seu espetáculo/cena? Como aconteceu a construção deste corpo? Existiu algum tipo de treinamento?
- 3- O que define, como se configura ou como você entende seu corpo cênico/performativo?
- 4- Esse processo criativo provocou alguma mudança na sua vida ou no seu corpo?
- 5- Seu trabalho se configura dentro de uma das categorias: “cênico” ou “performativo”? Caso não se encaixe em nenhuma, como você o define? Você acredita que, na atuação contemporânea, esses limites são borrados?
- 6- A construção do seu corpo cênico foi importante para delimitar o tipo de atuação do seu trabalho? Seria possível transformar seu espetáculo teatral em uma performance ou sua performance em um espetáculo teatral, apenas alterando a construção do corpo?
- 7- Esses questionamentos sobre as diversas possibilidades do corpo da atriz/performer no século XXI tornam o teatro menos teatral? Ele se torna mais performativo?
- 8- Qual contribuição ou dica você daria para outras atrizes/performers que estejam interessadas em trabalhar com a mesma temática?

APÊNDICE C: ENTREVISTA DE MAÍRA DE GRANDI E MARIANA MANTOVANI

Na entrevista “*Tem Alguém Que Nos Odeia*”, o contexto pandêmico foi abordado. Apesar de não ser o foco principal da pesquisa ou das perguntas propostas, é impossível não adentrar o tema em alguns momentos, visto que a forma de fazer teatro desde março de 2020 foi afetada pela pandemia de Covid-19. Pode-se perceber que as atrizes também refletem sobre esse fazer teatral, que inclusive alterou o formato da última vez (até o presente momento) em que apresentaram a peça, feita em forma de *live* no dia 23 de jul. de 2020. A montagem a que nos referimos nessa entrevista não é a que foi feita no formato digital, e sim a montagem presencial que está datada de 05 de fev. de 2019 e que pode ser encontrada na plataforma do Youtube.

As três primeiras perguntas foram perdidas na reunião por conta de falhas técnicas da plataforma e da internet, então foi pedido para que as atrizes enviassem áudios respondendo às perguntas novamente. Isso modifica, de certa forma, o diálogo que foi construído na entrevista em si. Dessa forma, as três primeiras perguntas foram respondidas após a reunião, não sendo mais as considerações feitas inicialmente.

As palavras que estão grifadas foram escolhas da pesquisadora por serem conceitos que ela considera centrais e que podem ser chaves para o entendimento do tema. Assim também como os parênteses, que são escritos da pesquisadora, ora para explicitar uma palavra que possa ter ficado subentendida, ou até mesmo tecer comentários que ela acredite ser pertinente.

E, não menos importante, é preciso frisar que, por conta de a entrevista ter sido escrita na íntegra, algumas palavras mais ‘pesadas’ não foram podadas, respeitando a fala das entrevistadas e a livre expressão de que usaram para dialogar e tecer suas considerações.

Maíra De Grandi é atriz e produtora. Bacharel em Artes Cênicas - Interpretação teatral - pelo Ait Arts Tafesa em Adelaide, SA, Austrália. Como atriz, seus principais trabalhos em teatro são: *E Não se Fala Mais Nisso!* pela Companhia Teatro Plástico, dirigido Felipe Matsuo (2010-11), *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, dirigida por Rodolfo García Vásquez - Grupo de Teatro Os Satyros (2008 - 09), *Almas devolutas* de Hugo Possolo, dirigido por Florencia Gil (2008/Brasil), *R.I.P.* (um Funeral latino-americano) de José Martinez Queirolo, direção Alirio Zavarce

(2005), *Pré-Paradise Sorry Now* de Rainer Werner Fassbinder, dir. Peter Evans (2003/Austrália). É fundadora da Cia Teatro Enlatado e trabalha como atriz e produtora no espetáculo *Drive-Thru*. Na mesma Cia, é atriz nos espetáculos *O Rinoceronte*, *a Lua e o Tonel* (2014, direção Ramiro Silveira) e *Me Voy a Saltar Sobre tu Cuerpo* (2016, direção Carolina Bianchi). Maíra pesquisa a implementação da Capoeira como treinamento para atores desde 2001.

Mariana Mantovani é atriz e produtora cultural. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006). Sócia fundadora da Cia Teatro Enlatado em que atua como atriz e produtora. Em 2018, estreia no Sesc Belenzinho o espetáculo *Tem Alguém que Nos Odeia*, com texto e direção de Michelle Ferreira. Em 2017, apresenta *2[duas]*, de Maíra De Grandi, com direção de Adriana Ospina; atua na performance *quiero hacer el amor (experiência sexual #1)* idealizada por Carolina Bianchi. No ano de 2016, estreia dois espetáculos junto à Cia Teatro Enlatado: *me voy a saltar sobre su cuerpo*, direção de dramaturgia de Carolina Bianchi que estreou no dia 13 de maio no Sesc Belenzinho e *2[duas]* de Maíra De Grandi, que teve sua estreia no Viga Espaço Cênico no dia 06 de abril. Desenvolve o projeto *Drive-Thru* desde 2009, intervenção artística teatral que apresenta, dentro de uma cabine, monólogos com diferentes temáticas. Em janeiro de 2014 estreia *O Rinoceronte*, *a Lua e o Tonel* dirigido por Ramiro Silveira, no MuBE Nova Cultural. Integra, no ano de 2009/2010, o Núcleo Experimental de Artes Cênicas do Sesi-SP e posteriormente protagoniza a montagem do espetáculo *Alice Através do Espelho*, com direção de Rubens Velloso e do Grupo Phila7. Integrou a Cia. *Corpos Nômades* de dança contemporânea de São Paulo onde participou dos espetáculos *Gramática Expositiva do Chão*, *O Barulho Indiscreto da Chuva* e *Hotel Lautréamont – Os Bruscos Buracos do Silêncio*, com temporadas entre 2007 e 2009; *Canção do Exílio* de P.R. Berton, Direção P.R. Berton, temporada de julho a setembro de 2007 em Porto Alegre, RS.

1- Qual é a sinopse/proposta do seu trabalho? Você considera o seu trabalho colaborativo?

Mariana: Bom... A sinopse que está lá no *release* do espetáculo “*Tem Alguém Que Nos Odeia*”, 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, que é uma coisa que é mais difícil de achar literatura sobre isso, né. Quando se fala de homossexualidade, a maioria das vezes é através do viés do casal de dois homens e isso foi uma coisa que chamou tanto a nossa atenção no texto da Michelle, e esse foi um dos motivos da gente querer montar essa peça como Companhia. E a possibilidade também de ter a Michelle como diretora, além de dramaturga, foi uma coisa que animou muito a gente pra fazer essa montagem e correr atrás de produzir isso. Se eu considero o trabalho colaborativo... Assim, **ele é um trabalho bem dentro dos moldes de uma montagem teatral clássica; tem texto, tem uma direção, tem duas atrizes** no papel de atrizes, no máximo produtoras também. Tem toda uma equipe. Eu acho que **a essência do teatro é ser um trabalho colaborativo**, porque você tem vários profissionais: figurinista, iluminador, sonoplasta criando outras dramaturgias, não é só o texto que é apresentado em cena, os atores com o seu trabalho corporal etc. Então nesse sentido eu acho que é um trabalho colaborativo por ser essencialmente uma peça de teatro. Mas a palavra final sempre foi da Michelle, da direção. E isso é uma coisa que eu e a Maíra a gente até queria ter uma direção, porque a gente já tem no nosso portfólio trabalhos em que nós mesmas dirigimos, atuamos, produzimos, criamos etc. Então pro *Tem Alguém Que Nos Odeia*, a ideia era realmente ter um diretor.

Maíra: Eu acho que a proposta, a sinopse do meu trabalho é melhorar e libertar as pessoas. Pelo menos pensando do micro para o macro. Eu não acredito em um trabalho que não seja colaborativo, não só na criação como também em relação ao público, porque o trabalho só se dá a partir da relação com o público.

2- A construção do corpo cênico/performativo é importante em seu espetáculo/cena? Como aconteceu a construção deste corpo? Existiu algum tipo de treinamento?

Mariana: Bom, eu sou uma atriz que vem muito do teatro físico, do trabalho corporal. Tenho uma passagem ali pela dança, a minha pesquisa sempre foi, desde a época da faculdade, desde quando eu tava fazendo a graduação em teatro, sempre foi a partir do teatro físico. Eu sou muito mais corporal do que racional pra muitas coisas e é o tipo de teatro que eu gosto de assistir, também. Eu não gosto e não acho que seja interessante o tipo de teatro baseado só no texto, só na palavra. Não que ela

não tenha importância, mas nesse trabalho ficou muito claro, porque eu e a Maíra a gente vem de histórias diferentes de trabalho de corpo, eu mais da dança, a Maíra mais da capoeira, de outros tipos de treinamento. Então a gente já trouxe uma bagagem e colocou isso a favor da cena, não existiu um treinamento específico porque a peça foi montada super-rápido, em 40/45 dias, então não existiu esse tempo de pesquisa aprofundada do corpo de cada personagem. Era muito o que a gente já trazia na gente servindo a favor do entendimento dos personagens. Mas o corpo era muito marcado, tinha muitas... muita partitura de movimento, então assim, os ensaios eram longos pra gente definir essas partituras de movimento, e o ensaio em si já era praticamente um treinamento pro resultado final, pra criar esse conflito entre os corpos já que as personagens eram muito diferentes e isso precisava estar em cena, essa polaridade de pensamento, de atmosfera, de cada uma das personagens. Então esse foi o treinamento que a gente buscou, tanto no processo quanto no resultado final.

Maíra: A construção do corpo cênico é na verdade a junção da cabeça com o corpo que a gente divide tanto. Então esse é o corpo cênico, você deixar fluir essa energia que vai da cabeça para o corpo, e a cabeça faz parte do corpo. A construção desse corpo é você achar esse jeito de se expor, acreditando que sim, um pedaço do teu corpo tem a ver com teu sentimento, que tem a ver com o texto, que tem a ver com tudo o que está ali e também com o público. O teatro faz isso. A presença é muito importante, você estar presente fisicamente. Fisicamente é o todo. O treinamento é você existir. Para além disso, meu treinamento vem muito da capoeira, da rua, do encontro com outros corpos que são necessariamente diferentes. E precisa ser, porque as bagagens são diferentes. Isso enriquece muito o trabalho físico, o repertório emocional que a gente tem, seu repertório de observação, de escuta. Então isso faz com que se crie muitos movimentos. E que você dê para o texto movimentos únicos a partir de vivências completamente diferentes de você, mas sempre a partir de um lugar interno. A criação é um lugar interno. Não é de fora pra dentro, é de dentro pra fora. Mas eu acredito que você consegue, se abrindo para o outro, achar esses lugares dentro de você e se familiarizar com dores, com trejeitos, com fiscalidades, com bagagens que formam a construção desse corpo. **E o treinamento é eterno, porque o ator é um atleta.** Só que é um atletismo antropológico, um pouco da experiência de pesquisa do humano, de estar junto de

peças, de estar generoso com as pessoas, enfim, de estar aberto para essa experiência.

3- O que define, como se configura ou como você entende seu corpo cênico/performativo?

Mariana: Cara, o que me brilha o olho quando eu tô sentada numa plateia como espectadora e o que eu busco como atriz em cada trabalho que eu faço é a presença, principalmente. E aí as formas como cada ator tem pra encontrar essa presença variam muito, como eu disse, a minha é através do físico. É, além de se colocar 100% num estado presente, deixando corpo, mente, alma ali em cena 150%... Eu acho que um preparo físico, um condicionamento físico é importante pra qualquer ator. **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.** E aí mil formas de encontrar essa vida em cena. E, sei lá, cada dia é diferente, cada dia o nosso corpo... a gente tá sentindo coisas diferentes. Mas é estar em contato com essa verdade. A peça, o espetáculo, nunca vai ser igual, porque a gente nunca tá igual. A gente nunca chega igual no teatro. Então, de repente, ouvir isso, se deixar afetar por essas pequenas sutilezas e deixar que isso, também de alguma maneira, transforme a obra. Lógico que não muda da água pro vinho pra que todo mundo entenda o espetáculo sempre, mas dar essa abertura, sabe. [Estar] vivo pra escutar também as mudanças no seu corpo, no corpo com quem você tá contracenando e se deixar surpreender em cena por essas pequenas coisas. Eu acho que isso também é escuta. E é isso, e o ator tem esse desafio, de saber se uma música entrou errado, se não tá na luz certa, se deu algum problema técnico. O espetáculo tem que continuar e você tem que estar pronto. Pronto pra isso, já diria Shakespeare, não é mesmo?

Maíra: Acredito que o que define, o que se configura corpo cênico/performativo, é o abismo, a vertigem. Acho que é você se jogar pra um lugar que você não conhece e se expor. Esse é o corpo cênico performativo. E levar até as últimas consequências isso tudo. E aí você pode, a partir daí, fazer isso com diferentes linguagens: realismo, comédia, drama, enfim.

4- Esse processo criativo provocou alguma mudança na sua vida ou no seu corpo?

Mariana: Ai cara, eu acho que todo processo... Eu acho que a gente escolhe ser ator, atriz ou trabalhar com isso, justamente pra lidar com isso, né, pra abrir umas portas internas nossas pro novo e tal. Tô sendo meio “hippie” agora (risos), mas é isso, eu acho que todo trabalho que a gente faz, se a gente se permite, se joga, e se a gente realmente tá presente em cena, isso afeta, causa, muda, muda a perspectiva, o olhar; porque quando você está estudando um texto, a primeira vez que você lê, você entende de um jeito, a segunda de outro... Eu não saberia apontar no meu corpo o que é que mudou em mim, não saberia, mas eu tenho absoluta certeza que mudou, que me transformou e que a Mariana que começou aquela montagem não é a mesma que tá aqui hoje... E a experiência, a escuta, tudo isso....

Maíra: É, eu acho que assim, tanto no processo do teatro quanto na vida, eu acho que deve ser meio que a mesma coisa né, porque pra mim é, é a minha vida, porque eu faço isso há muito tempo... Eu acho que isso que a gente busca é se desconstruir, sair daquele jeito que a gente pensava, dos vícios, tanto mentais e físicos que a gente tem. Cada trabalho, como a Mariana falou, eu acho que você nunca sai igual, até porque você entra com uma ideia do que vai ser e sabendo também que não vai ser. 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, porque é uma ideia que ela tá no plano da ideia...

Mariana: Do racional, né.

Maíra: Do racional, é, ela não tá em contato com a poeira, com o ar, com o chão. Então eu acho que é o trabalho que vai dizer pra onde vai, né, o que vai acontecer. Tantas coisas que aconteceram durante o processo, e...

Mariana: E tiveram muitos momentos difíceis de construção de personagem, da gente chegar num ponto, estagnar e nada funcionava, não era aquilo... E de falar “meu, eu não sei, tô fazendo tudo errado, eu não tô entendendo o personagem”. Esse momento de crise assim que você fala né... desisti de ser atriz, né, porque não vai funcionar nunca mais. E quando você deixa de racionalizar demais, aí parece que a chave vira e aí as coisas se encaixam porque tudo tem que encaixar: a dramaturgia, o diálogo, não só das atrizes como dos personagens que são dois níveis diferentes, eu acho, de estar em cena. E, a gente teve momentos de crise aí no meio, não foi só tudo bonitinho, não (risos).

Maíra: Não, aliás, nunca é. É um sofrimento sem fim. Fazer teatro é horrível, ser ator é um horror, você tem que... Mas, como todo processo de mudança é, né, é como se você fosse sempre se mudar pra um país que você não conhece, numa outra cultura, sabe? É super sofrido você se adaptar à outra cultura, é super sofrido você entender uma outra língua, é super difícil você não perder a sua identidade, é super difícil um monte de coisa...

Isabela: Que é inclusive o que vocês trazem nessa peça, né?

Maíra: Que é inclusive o que a gente traz na peça, mas também ao mesmo tempo, passando esse processo, a gente sabe que é libertador no fim. E a gente sai tipo, mais vivo do que entrou, mais livre do que entrou... Uma nova cidadania, nova cidadania desse espetáculo.

Mariana: É, e parece que preenche né, uma casinha dentro da gente, um tijolinho a mais de construção do que a gente é, como pessoa, como atriz, como profissional e tal. É... bom.

Isabela: Então é meio que “ser ator é terrível” e “ser ator é maravilhoso”, né? (risos)

Mariana: Sim, são as duas coisas, eu acho que é terrível também...

Maíra: É, a gente tá só se complementando, mas é bem isso...

Isabela: E o que você disse do momento de crise é que, vem um desespero, e talvez isso te tire da racionalidade e mude tudo, né?

Mariana: É um momento que tem que tirar, se você não tira, você fica estagnada, não vai pra lugar nenhum e tudo bem, vai chorar duas noites em casa, vai tentar entender e no outro dia tem que limpar a cara e começar de novo, é isso aí.

5- Seu trabalho se configura dentro de uma das categorias: “cênico” ou “performativo”? Caso não se encaixe em nenhuma, como você o define? Você acredita que, na atuação contemporânea, esses limites são borrados?

Maíra: É... sim, não sei... Eu lembro uma vez que uma vez eu fiz uma pós de... não sei o quê da USP sobre performance, e eles não sabiam também definir o que que era performance. E já faz tempo. E a gente faz performance, inclusive na nossa companhia, né Mari? A gente trabalha com isso também. E a gente também

não sabe muito definir, nem muito o que... Eu acho que não tem uma diferença. Eu não sei como... Ai caralho, muito difícil essa pergunta aí (risos).

Mariana: (Risos). É muito difícil... Eu acho que assim... Agora vou dar minha opinião. Eu acho que tem diferença. Eu acho que... existem vertentes ou estilos de teatro que trabalham só com o corpo cênico e outros que borram e eu acho que...

Maíra: Eu tava pensando nisso... talvez tenha que falar sobre isso antes pra responder...

Mariana: Eu acho que o teatro que a gente quer e deseja fazer, ele é um estilo mais híbrido dessas duas linguagens. Porque, me parece quando eu assisto... Eu adoro ver uma peça com texto, e bons personagens definidos, que é o que a gente tá tratando aqui, que é o *Tem Alguém Que Nos Odeia*, tem personagens... é teatro. É teatro. Mas a gente usa em cena alguns elementos da atuação performática, que às vezes é: **se despir do personagem, falar com a minha voz de só ator, atriz, performer etc.** A gente tem umas pitadas disso na peça, mas também tem um corpo super teatral porque **é um corpo formatado, tem partitura de movimento, tem um texto decorado, tem uma criação de personagem...** não é uma gênese Stanislavskiana, mas é uma **construção de um personagem**. Eu acho que isso se enquadra com uma coisa bem teatral, mas tem uma parte que a gente quebra isso ali no finalzinho e fica... não é performance também, mas eu acho que fica, eu acho que dá uma pinceladinha...

Maíra: Eu não sei, eu acho que uma vez a gente ... com a Carol... Chamava o ator de intérprete, eu acho que, eu gosto dessa palavra assim, pra definir um pouco... no trabalho que a gente faz como companhia, que a gente pesquisa mais como companhia. Então eu acho que a gente não iria nem pra performance, nem pro teatro, a gente é intérprete que usa de muitas... de muitos lugares, assim.

Mariana: É, eu não sei... talvez... Eu não sou, a gente não é o objeto performer/performance aqui, e também nunca estudei profundamente isso, mas eu acho que o que a gente... 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.

Maíra: Porque você tem que estar... vivo. E “estar” é uma condição, né, em cena. E ouvindo, porque eu acho... Da nossa linguagem, daí não sei se no *Tem Alguém** que aparece tanto isso, mas, né, Mari, na nossa pesquisa assim, mais como companhia, a gente tem muito buscado isso... De reagir ao que tá acontecendo. Jamais negar o que tá acontecendo. Fisicamente e até assim... a gente trabalha com alguma coisa em improviso, né Mari... Dança, improviso...

Isabela: É, percebi elementos muito fortes, não sei se por conta disso que vocês falaram que era mais marcado, mas eu percebi uma presença muito forte de dança no espetáculo de vocês.

Maíra: Sim...

Mariana: É, mas eu acho que as coisas são meio borradas nesse sentido. Menos nesse trabalho em específico e mais nos anteriores, mas...

Maíra: Na nossa pesquisa é meio borrado isso.

Mariana: Como desejo, é de borrar cada vez mais isso, e não buscar num texto as respostas para o que vai ser a obra final, sabe. A gente sempre mistura **o físico, a presença, o inesperado, o improviso**, e aí faz a mistura de tudo pra que o objeto artístico tenha a cara que a gente quer, então. A resposta é: borrado (risos).

Maíra: E dessa forma, né, o ator tem que...

(A reunião se interrompeu e a fala de Maíra foi cortada ao meio. Depois de alguns minutos, todas conseguimos nos reconectar na plataforma.)

Isabela: Você estava falando alguma coisa que foi cortada no meio, né. Você ainda lembra o que era?

Maíra: Olha...minha filha... (Risos). Eu acho que... é alguma coisa sobre o ator ter que estar, também, ser de alguma forma... O ator, no teatro, ser o mais importante, assim, da peça. Por exemplo: o cara... quer dizer, o cara, olha eu já querendo culpar o cara... Sei lá, eu tropecei....

Mariana: É sempre a culpa do cara. (Risos)

Maíra: Eu tropeço na mesa de luz que tava lá, todo, tudo gravado, um minuto antes de entrar em cena. Sem luz, sem o cenário, o caralho que for, o ator vai ter que... vai fazer. É possível, termos a peça, sabe assim? E aí, claro, vai ter que ser adaptado, vai ter que improvisar, ele vai estar vivo ali pra lidar com as adversidades. Se alguém... Se alguma... Se a gente cai, o que acontecer, se a Mariana fica tonta, não comeu antes de entrar em cena, fica tonta, e... E aí eu tô em cena com ela “hmmm, ela tá esquisita” (risos), e aí um tem que perceber o outro pra ajudar e o show continuar, né? O teatro acontece. E o ator tá lá presente, em sentido de **presença**, trabalhando com o que tiver pra que o espetáculo aconteça.

6- A construção do seu corpo cênico foi importante para delimitar o tipo de atuação do seu trabalho? Seria possível transformar seu espetáculo teatral em uma performance ou sua performance em um espetáculo teatral, apenas alterando a construção do corpo?

Mariana: Olha... olha que boa essa pergunta.

Maíra: Você acha boa essa pergunta porque você vai responder, Mari? (Risos).

Mariana: Não, não... Eu achei ótima a pergunta, mas não tenho uma resposta. (risos) Eu acho que... Eu acho que tudo é possível. Eu acho que, sei lá, a minha relação com essa garrafa pode virar uma performance, então eu acho que sim, poderia, poderia se criar ou surgir um desdobramento que fosse performático desse espetáculo e desses dois corpos. Eu fiquei pensando aqui por que primeiro pensei da relação desses dois corpos, mas talvez não, talvez só, sei lá, um dos corpos isolados e tal... Uma performance, um espetáculo de dança, alguma coisa. É lógico que não é só editar o que já existe, teria que ter um estudo, uma pesquisa e ir para outro lugar. Mas eu acho que sim.

Maíra: Concordo também, eu acho que... Acho que pode. Muito. E eu acho que talvez não só isso, como que... sei lá, pra um outro trabalho que a gente fizesse, eu acho que tudo, que toda a experiência que a gente tem é repertório, é experiência, a gente viveu isso. E como a gente também trabalha com performance, eu não diria que é impossível que num outro trabalho a gente pegasse exatamente alguma coisa desse espetáculo pra criar uma performance. Seria, na verdade, bem possível, né, Mari? Bem coerente pra gente.

Mariana: Eu acho bem coerente, porque a gente inclusive “brinca”, no sentido de a brincadeira levada a sério pra criação, de se auto referir entre uma peça e outra. Assim, ah, eu tinha essa cena em que, sei lá, vou falar uma viagem, em que eu levantava meu braço assim e te agarrava. Numa próxima criação eu vou levantar meu braço assim, só que muito mais lento, pra fazer uma cena completamente diferente, que vai ter uma resposta e um significado completamente diferente. Mas é um vocabulário que já existe no meu corpo* -memória-...

Isabela: Uma memória, né?

Mariana: Exato. Então...

Maíra: É, repertório né, que você vai ressignificando. Assim, quando a gente, durante o processo de ensaio/criação, a gente vai improvisando várias coisas físicas e... Lógico que vem muita coisa do que a gente já fez, e muitas vezes como a Mariana falou, apenas um negócio que ela fazia muito rápido assim, que ela faz um negócio assim (*fazendo o gesto mais devagar*), e é um faz sem pensar né. O corpo tem essa lembrança desse repertório e isso vira um lugar. A gente teve um espetáculo que a gente fez de dança, eu e a Mariana, que a gente se chocava. Batiam assim... Os corpos não era “se batiam”, se atravessavam, se chocavam. E, de alguma forma...

Mariana: E isso aparece, e isso existe no *Tem Alguém que Nos Odeia*.

Maíra: De alguma forma isso apareceu durante o negócio do *Tem Alguém*, 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.

Mariana: Porque... Porque o nosso **repertório** acaba constituindo quem a gente é como ator e o que a gente vai levar pra cada trabalho. É claro, estamos sendo contraditórias ao que a gente falou lá atrás dizendo que a gente quer se abrir pro novo e blá... estamos. Mas eu acho que, de novo, é... É trazer esse repertório e não ficar preso a ele: “ai, era assim, então vai ter que ser sempre assim”. Não, vamos transformar, ele pode virar outra coisa e..., mas ele nasceu ali em algum lugar que já era íntimo e reconhecível do que... De outras coisas que eu já fiz.

Maíra: Eu acho que às vezes você vai se apaixonando por coisas do teu corpo que tu não consegues nem explicar assim... De coisas que você faz, que vai virando um pouco, sei lá, a gente vai indo pra essa... acaba, não repetindo, pra não

contradizer o que a gente já disse da descoberta, mas se aprofundando. Porque... As coisas vivas, elas nunca se repetem, e os corpos não fazem o mesmo movimento exato, igual. Você vai aperfeiçoando o movimento, o corpo vai se modificando. Até porque a gente tá viva e vai ficando velho (*o corpo*), por exemplo. Tem dores que... O movimento você vai adaptando, e às vezes o movimento muda por coisas que são aleatórias... não são sobre exatamente a narrativa, mas vira... acaba fazendo parte. Eu gosto muito de cair no chão, por exemplo. E... E cada vez eu caio mais durante os processos de criação, de diferentes formas.

Isabela: Mas não que você fique presa a isso no começo, tipo “ai, vou cair cinco vezes”, né?

Maíra: Não...

Isabela: É tipo uma coisa que surge e que acontece em diferentes camadas?

Maíra: E vai modificando. Então cada vez as quedas, como não se repetem, vai descobrindo coisas novas, você vai tendo um... sei lá, um **alfabeto** de quedas. Eu e a Mariana temos tanto contato físico de tantas peças que a gente já tem muito alfabeto de como se colidir, como que o corpo vai se misturar... A gente não vai chegar exatamente uma de frente pra outra e...

Mariana: Assim esperamos, né. Que a pandemia não tenha tirado isso da gente também. (Risos).

Isabela: Que no caso vai ser outro tipo de contato, né, depois.

Mariana: Será que vai ser tipo andar de bicicleta, Maíra? A gente não vai esquecer nunca?

Maíra: Vai esquecer, vai ser diferente, e isso é bom também. A questão é que vai ser sempre interessante não negar essa diferença também, que vai ser depois.

Mariana: Sim.

Maíra: Com certeza isso vai dar pra gente um outro lugar pra andar.

7- Esses questionamentos sobre as diversas possibilidades do corpo da atriz no século XXI tornam o teatro menos teatral? Ele se torna mais performativo?

Mariana: Mas... Eu acho que depende muito do que a gente vê como teatral. Se a gente fica preso num **teatral do começo do século XX**, talvez a resposta seja sim. Mas agora, se a gente olhar pra teatro como... Como aquilo, **o mínimo que o teatro precisa: que é um ator e uma pessoa no público**, não necessariamente uma sala e tal... Eu acho que o teatro como, principalmente agora que a gente só se vê por vídeo, eu acho que... Eu acho que não. Eu acho que acrescenta. E não deixa de ser teatral por estar borrado de performance. Eu acho que é uma **linha bem tênue**, porque... E a gente tá aqui falando através de uma perspectiva super acadêmica, porque assim... Se, sei lá, se a minha mãe passa por uma performance na rua, ela pode muito bem dizer “ah, esse teatro”. Então é... **depende muito da perspectiva do olhar**... De uma perspectiva de olhar, assim. Eu não acho que teatro seja só... um teatro do Grupo Tapa*, que tem texto e personagens definidos e tem que ficar preso nisso e ‘tan dan’... Eu acho que teatro é muito mais do que isso, e às vezes você vê uma peça que é meio show, que é meio dança, e não deixa de ser teatro. E... Quem é que vai dizer também, né? “Ah, isso é teatro, isso não é”. (Risos). É quem faz? É quem se autodeclara? É tudo meio... meio borrado mesmo. Mas eu acho que não deixa de ser teatro.

Maíra: Não sei, eu não sei responder essa pergunta. Mas eu tinha pensado mais num negócio de estilo, também. Porque eu acho que num teatro que é... sei lá, uma companhia que trabalha com realismo, teatro realista, seria uma... seria uma outra resposta, e segue uma outra pesquisa, uma outra **linguagem**. Não sei se... Quem é que vai responder? Exato, que nem a Mariana falou, quem é que vai responder? Eu acho que depende de quem responde essa pergunta... não consigo responder essa pergunta. (Risos).

Isabela: Entendo, mas essa resposta já foi uma resposta. (Risos).

Maíra: É... então, não sei, cara... O que é que é teatral, né? Porque eu não sei se tua pesquisa vai entrar nisso de... na conversa de... De online também, porque daí já vai, já amplia mais ainda, porque é uma discussão que tá todo mundo falando, que ainda bem que pararam um pouquinho de falar “se é teatro, se não é teatro”. Eu acho super chato, porque se o problema realmente fosse esse, assim... Tava bom pra mim, porque assim... Eu acho que nosso problema é outro, né, como a gente vai, primeiro antes da pandemia: como fazer teatro? Como viver de teatro? É um problemaço, né. Além de tipo... Isso depois de você estudar, depois de você trabalhar,

depois de você criar... ter criação, ter muita pesquisa e estudo, ainda assim: como que a gente vai fazer? Já é um problemão, né, como fazer teatro? Depois, como fazer agora, assim? (*Maíra se refere à pandemia*). E assim vai. (Risos).

Mariana: Ai, fiquei deprimida. Vou desligar. (Risos).

8- Qual contribuição ou dica você daria para outras atrizes/performers que estejam interessadas em trabalhar com a mesma temática?

Mariana: Mas, a temática que você fala é a do espetáculo ou é a temática construção de corpo para a cena?

Isabela: Pode ser todas as alternativas. (Risos).

Maíra: Olha...Eu acho que, quanto mais outros espetáculos... Que também vão pra esse mesmo tema que você quer, quanto mais você tiver, melhor. Parece que, às vezes dizem “ah, não vai te contaminar” ou “você vai acabar fazendo igual” ... Isso não existe, na minha percepção assim, meu sentimento. Não existe se contaminar, não existe fazer coisa igual, nada vai atrapalhar e deixar que tua criação seja sua criação, e única. Sabe assim? Vai atrás de... Quanto mais perto tiver, então, se tipo, isso é o que você achou mais perto... Vai atrás de coisas parecidas, ou assistir mais vezes. Vê outras montagens desse espetáculo, que também tem na internet... Que mais?

Isabela: Assim... algo que eu achei muito difícil foi, quando eu encontrei o espetáculo de vocês, eu achei muito pouco espetáculo que falasse sobre um casal de pessoas lésbicas, por exemplo.

Mariana: Sim, isso é uma coisa que a gente ouve muito, porque não existe... Você até encontra textos que tratem de homossexualidade, mas quase sempre são homens. E eu acho que isso é um retrato da sociedade, assim, porque o relacionamento lésbico, ele não aparece tanto quanto o relacionamento gay. Quando você fala gay, você automaticamente pensa em dois homens, pelo menos eu acho que esse é o senso comum, e... parece que lésbicas não sofrem, né, tanto tipo de violência, de não sei o quê. E sofrem do mesmo jeito.

Maíra: Não, e tem um fetiche também. Eu acho engraçado que a mulher lésbica é um pouco separada do gay, por isso que pensam em dois homens, porque

tem um **fetichismo** masculino com... O lesbianismo ele é “aceito” dentro do **patriarcado**, num lugar muito esquisito que é o do fetiche do homem.

Mariana: Do fetiche, exatamente.

Maíra: E não é da relação... não tem nada a ver com a relação real entre duas mulheres. Então você não tem. Esse texto, eu me apaixonei muito por esse texto por ele ser isso, também. Por ele tratar disso, assim. E a gente recebeu bastante mesmo, *feedback*, assim, de muitas, muitas mulheres que diziam “não, mas, ninguém fala sobre isso”, “não tem uma dramaturgia”, “nossa que incrível poder ver”, então é isso, né. Tem que criar.

Mariana: Eu acho que tem que criar e eu acho assim, que se é uma temática que você acredita, é uma temática que não existe, que não se fala muito. Quanto mais gente escrever, falar sobre isso, melhor. Porque, como a Maíra falou, nunca vai ser igual, nunca vai ser sobre a mesma perspectiva, mas tem que ser falado. E então, se você quer fazer, mas não exatamente um texto, uma coisa mais performática falando disso, é isso. Como qualquer obra de arte, você tem que acreditar muito numa coisa, mergulhar e deixar isso surgir, existir. A gente encontrou no texto da Michelle uma coisa que a gente achava urgente e queria muito falar. Então eu acho que...

Maíra: E assim, eu acho que também é importante não tentar acertar, sabe. Porque eu acho que isso atrapalha muito o rolê de querer ser, querer fazer um negócio muito bom, sabe? Eu não sei se faz muito sentido o que eu tô falando.

Isabela: Faz muito sentido.

Maíra: Mas eu acho que esse é um problema também, que a gente... Você já vê que é uma temática que não tem espaço pra ela, no fundo do cu das prioridades pra sociedade assim, e se você ainda ali vai ter... Vai querer se colocar mais um empecilho, que é você mesmo, o seu medo, tipo assim “não vai ser bom, putz, o que eu tô fazendo é meio bosta, ai mas isso aqui tá muito ruim”... Se você colocar pra você mesmo esses obstáculos, ou se as pessoas... Porque às vezes em grupo a gente faz isso uns com os outros, né? Vai ficar mais difícil ou impossível...

Mariana: Ou impossível porque trava, né?

Maíra: É, é um processo de criação. Então assim, tem que fazer muita merda. Mas é, tipo assim...

Mariana: Mas é isso.

Maíra: Tipo assim, chega na sala de ensaio... O primeiro ensaio mesmo com a Michelle, a Michelle olhou pra gente e ela queria ir embora e nunca mais olhar na nossa cara, porque o que a gente mostrou pra ela foi a pior coisa que ela já viu na vida..., mas é, e isso é legal porque, tá, vamo aí né. A gente vai ter que ir...

Mariana: Não tem como piorar, né. Daqui não tem como piorar, vamo trabalhar. (Risos).

Maíra: Porra, tava num grau sem precedentes. (Risos). Então é isso, tem que seguir, porque **o trabalho é que vai gerar resultado, o medo não**. O julgamento, não. Não tô dizendo pras coisas serem feitas de qualquer jeito, ou tipo, o “tá bom assim”. Não, não tá bom assim. É exatamente o contrário, a gente vai indo, mas se a gente tem que passar por essas coisas, a gente tem que desconstruir esses medos, esses julgamentos da gente com a gente mesmo, pra poder falar uma coisa e se expor. E expor é, de alguma forma, uma probabilidade bem grande de dar errado, então não tente acertar, sabe assim? Eu acho. Eu acho importante não tentar acertar porque não tem certo, você não vai agradar todo mundo nem desagradar todo mundo. Exponha-se. Crie, né. E erre.

Mariana: Eu não vou nem mais acrescentar nada porque eu acho que é muito precioso esse conselho da Maíra, de verdade.

Isabela: Eu também acho.

Mariana: E é muito libertador se permitir errar e ser ruim e fazer coisas péssimas sem se deixar entrar dentro dum poço achando que você é uma merda, porque são coisas diferentes.

Maíra: É a fórmula pra liberdade. Quer saber? Certo é chato pra caralho. E não é humano, então ninguém se identifica. Qualquer coisa que você for fazer na vida, alguém tem que poder se identificar. Se for certo, meu... ninguém faz nada certo, ninguém é certo. A gente é errado. A gente é humano.

Mariana: E é muito louco porque isso é o oposto de malfeito e preguiçoso. Alguém pode ouvir isso, da gente falando do erro e pensar “ai, tá, mas muito fácil

então errar”. Mas é o oposto. Porque também é trabalho, é dedicação, é dor de cabeça, é preocupação, mas...

Maíra: Não, fazer certo muitas vezes é bem preguiçoso, ele vai praquele lugar do... Do “tá bom assim”, porque é um lugar que normalmente já é conhecido de alguma forma, de alguma forma ele já é aceito, né? Tipo assim, as pessoas já “hmm, isso aqui é...”. Então você só reproduz, encaixa ali mais ou menos e tá certo. Ok. Mas tipo... tá chato. Tá. Já vi isso, preguiça... E isso é a preguiça, né, preguiça de você ir um passo além disso, de ver onde que tá o interessante. Onde que tá o interessante? A gente não sabe, a gente tem que descobrir.

APÊNDICE D: ENTREVISTA DE CAMILA BACELLAR

Camila Bastos Bacellar é artista, cientista social, professora e pesquisadora. Doutora em Artes Cênicas, com ênfase nos estudos da performance, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Concluiu o mestrado sob orientação de Paul B. Preciado no Programa de Estudios Independientes do Museu d'Art Contemporani de Barcelona, cujo título é reconhecido oficialmente como máster em Estudios Museísticos y Teoría Crítica pela Universidad Autònoma de Barcelona. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Em 2019/2020 foi professora substituta do departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF). Com a bússola ética atenta às intersecções entre gênero, sexualidade, raça, classe e demais marcadores sociais, assim como as permanentes sequelas da colonialidade, seus trabalhos se desdobram em distintas frentes acionando relações entre arte, feminismos, processos coletivos de criação e pedagogias críticas atentas ao pensar-agir descolonial. É sapatão, feminista y bruxa. Se ocupa das encruzilhadas que nos perguntam: como habitar o corpo?

Camila: O vídeo (*registro da performance*) foi feito no dia 27/02/16, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, no centro da cidade. E aí era um evento chamado “Como falar de arte feminista à brasileira?”. Esse era o nome do evento feito pela Roberta Barros. Ela me convidou pra fazer essa ação, essa ação já existia e eu faço ela nos banheiros masculinos, preferencialmente. Eu já tive que adaptar pra um outro local, mas eu trabalho muito com... Como eu trabalho tanto com um teatro, que a gente poderia chamar de performativo talvez, mas existem várias controvérsias principalmente em relação a esses termos na academia mesmo, disputa de conceito, enfim. A gente sempre trabalhou... Eu trabalho muito com os elementos que compõe a ação, então não é uma escolha aleatória, porque nenhuma escolha é aleatória, mas essa ação foi concebida pra ser feita em banheiros masculinos. Eu considero o banheiro masculino como um dos elementos, de fato, da performance. Assim, por exemplo, eu fiquei olhando essa cara séria (*do vídeo*), que eu faço no final geralmente, que é pegar o conta-gotas com meu próprio sangue menstrual, eu armazeno pra fazer essa ação, e pingar nas minhas mãos. Eu fico com as mãos com sangue estendidas. Depois de um tempo eu comecei a lavar as mãos depois da ação,

abrir uma torneira no banheiro e lavar. Eu já fiz também, (de) pegar a mão e sujar o mapa todo inteiro de sangue e tal. Então essa performance tem um programa, que a **Eleonora Fabião** conceitualiza. **A performance tem um programa performativo que é semiaberto.** Tem um roteiro de coisas que eu faço, mas **tanto o início quanto o final, eles são repensados a cada vez que eu faço**, dependendo muito do espaço, de como se dá o banheiro também, dependendo de como eu sinto o público, do contexto, se é um evento de teatro, de performance, de teatro e performance, enfim, se é um encontro feminista... **vai depender muito do contexto.**

1- Qual é a sinopse/proposta do seu trabalho? Você considera o seu trabalho colaborativo?

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 à 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. [...] Eu não gosto muito de explicar o que acontece, né. Então a sinopse é isso. Por que eu estou frisando isso? (a expressão “*corpos que têm útero*”), porque dentro do meu posicionamento como sapatão e entendendo que quando a gente percebe que o gênero é uma construção social, mas mais do que isso, ele é um produto desse regime “farmacopornográfico” que é um conceito de Paul Preciado, a gente entende que o gênero, ele é não só performado o tempo todo, mas ele é também estimulado, talvez, quimicamente. Não talvez, eu tô falando aqui bem solto com você, mas... A pílula anticoncepcional por exemplo, é uma produtora de gênero, porque ela é um hormônio que você toma pro seu corpo parar de ovular, e ao mesmo tempo os efeitos secundários da pílula anticoncepcional, produzem os corpos que a gente considera como femininos. Então tem a ver também com desenvolver seios, não ter tantas espinhas... vai se produzindo várias características secundárias né, então a pele fica

melhor, o cabelo... em alguns casos, não é em todos, óbvio, não se pode generalizar. Mas falando assim mais cruamente eu entendo que o gênero não só é performativo, como, uma das problemáticas é que o gênero é binariamente conceitualizado... se a gente for pensar que existe só o gênero feminino e só o gênero masculino, isso é uma grande falácia na minha concepção e na de vários outros pensadores também... E muitos homens *trans**, por exemplo, têm útero, muitas pessoas *não-binárias** têm útero. E todas essas pessoas são passíveis de ter uma gravidez, né. Ou por vontade própria ou por alguma questão, alguma violência, algum acidente, que poderia ser uma gravidez não desejada... Então, isso é uma coisa do *6 minutos* que, na sinopse eu não gosto de deixar explícito o que acontece, por isso que eu falo que é um estado sensorial, porque quando eu coleteo o meu sangue menstrual e armazeno ele de uma maneira específica pra ele não coagular, pra ele continuar líquido... Quando eu abro pela primeira vez... Quando o público entra no espaço e eu tô nua, e tem um tecido de algodão cru estendido no chão do espaço, com um mapa-múndi* sendo projetado do teto pra baixo, e as pessoas entram e eu explico o que vai acontecer... é uma ação muito informal nesse sentido. O quê que eu explico? A única coisa que eu explico é... Eu recebo o público, explico pras pessoas que elas podem se posicionar ao redor do tecido que tá no chão, digo que é pra elas ficarem à vontade e eu falo que eu vou precisar de ajuda pra fazer essa ação. E aí quando eu falo que eu vou precisar de ajuda eu peço pra alguém se voluntariar pra cronometrar seis minutos e que depois que se passem 6 minutos essa pessoa me avise né, interrompa, e fale que se passaram seis minutos. E eu digo que eu vou precisar da ajuda de todo mundo, porque é uma ação que eu não posso fazer sozinha, então também tô me remetendo ao fato do aborto ser criminalizado e que é algo que as pessoas precisam de uma rede de apoio pra realizar. Se ele é criminalizado no Brasil, a gente precisa de uma rede de apoio, de afetos pra realizar essa ação. E aí eu pego uma lista que tem 74 países, e eu vou atualizando ela conforme... Por exemplo, agora a Argentina descriminalizou o aborto, né, então a Argentina não estaria mais nessa lista. É uma coisa que eu tenho que ficar acompanhando. E aí eu pego essa lista, passo pra pessoa que estiver mais próxima de mim e peço pra pessoa ler o nome de dois países na ordem que tá ali, e que cada pessoa também leia o nome de dois países. Também falo pras pessoas ficarem à vontade, quem não quiser ter esse tipo de interação, que não tem o menor problema. Então eu tô te contando também que tem uma questão muito informal nesse trabalho. Eu tô só nua, né, mas eu não to com maquiagem, eu não... Uma das coisas

que eu penso, por exemplo, é se eu me depilo toda... **então eu tô pensando o meu corpo como uma plataforma**, mas eu não to espetacularizando o meu corpo de uma forma mais teatral ou de uma forma mais... Não saberia nem dizer... Mais marcada, assim, mais caracterizada como uma ação artística... Não sei se eu tô me explicando bem, mas vamos lá né, é uma entrevista e a gente... Esse caráter pra mim de informalidade, ele dá um tom de aproximação, que eu acho que faz com que as pessoas fiquem mais próximas de mim enquanto performer ali naquele momento, e eu tô contando tudo isso pra falar da questão do sangue menstrual, né. Que quando eu abro o conta-gotas que eu tô na mão e alguém lê o nome do primeiro país e eu pingo o sangue no tecido, o cheiro do sangue menstrual se alastra pelo espaço. E é isso que eu quero dizer quando eu digo que eu crio um estado sensorial. Porque pra mim é complexo a gente tocar em certas questões que são prementes do nosso tempo, como o aborto por exemplo, de uma maneira muito didática ou de uma maneira que a gente tá convocando a vitimização... Não no sentido pejorativo do “mimimi”, muito simplório como se fala hoje em dia, mas eu acho que ações, por exemplo, sobre aborto, ou peças, em que exista um corpo todo ensanguentado ou se eu tiver com uma roupa toda ensanguentada na parte aqui da pélvis e tal, eu acho que isso afasta as pessoas. Então eu não acho que é uma coisa agradável de ver, e não é sobre ser agradável ou não, eu acho que isso cria já um rechaço, um repertório nosso de imagens sobre o que é abortar, sobre o que pode acontecer, como pode dar problema, essa coisa de muito sangue saindo de dentro de você. Então eu tento usar o sangue de outra maneira justamente pra criar um estado sensorial pra que as pessoas se relacionem com esse tema que eu tô trabalhando ali manualmente, desde um outro corpo, então eu tô tentando acionar o corpo dessas pessoas também, tô tentando transformar o corpo dessas pessoas através do olfato do sangue menstrual. [...] Você me pergunta se o meu trabalho é colaborativo, então eu pensei também em falar que eu não me considero só artista, eu tenho muitas dificuldades com esse nome, também com conceito de artista... Eu fundei um coletivo com algumas pessoas que chama “Coletivo Teatro de Operações” em 2009 e a gente chegou a se apropriar de um termo que é de um grupo lá de Porto Alegre que chama “Ói Nós Aqui Traveiz”, que é o termo “atuador”. O atuador é um... ou atuadora, ou atadore, um ator, uma atriz, uma pessoa que trabalha no campo cênico né, mas que tá muito ligado à certas questões, e à certas lutas sociais e a certos ativismos, então tem essa ética da gente não separar o que a gente vive na nossa vida cotidiana do nosso trabalho artístico. E eu acho que o

que eu faço, o meu trabalho, ele é uma aliança entre ferramentas da arte da performance e processos pedagógicos alinhados com metodologias feministas e feministas decoloniais. E aí dentro disso tem o transfeminismo que também perpassa isso, e aí nesses campos... No campo da metodologia feminista, no campo da pedagogia, no campo da performance, o meu foco tá em facilitar práticas corporais com uma bússola ética nas intersecções entre gênero, raça, sexualidade e outros marcadores sociais, assim como nos efeitos da colonialidade nos corpos e nas subjetividades que são geopoliticamente localizadas e geopoeticamente localizadas nesses territórios que têm sido chamados de subglobal. Então assim, eu não me considero só artista, sabe. Eu escrevo, eu sou cientista social também, eu trabalho muito mais hoje em dia dando oficinas e facilitando práticas corporais em diferentes contextos e com diferentes coletivos do que tendo um trabalho artístico meu, solo, e sólido assim. Então você pergunta se eu considero meu trabalho colaborativo. Quando eu trabalho com coletivos, como esse coletivo que eu falei agora né, que era do Teatro de Operações, era um trabalho mais... O coletivo ainda existe, mas a gente não tem atuado tanto cenicamente, no sentido de produzir práticas cênicas, artísticas que a gente fazia na rua. O coletivo ainda tá de pé e a gente começou a pensar e trabalhar muito com pedagogia, e dar aula de teatro em comunidades, em periferias, em projetos, por exemplo, com pessoas autistas. Então eu acho que, tentando resumir de alguma maneira, a minha prática artística é também a minha prática pedagógica, e eu considero a minha prática pedagógica como um trabalho artístico. Não vejo elas separadas. No Teatro de Operações, então, era um trabalho coletivo, no sentido de que a gente queria que as funções não estivessem previamente definidas, que todo mundo pudesse aprender a fazer tudo. A gente não tinha uma pessoa que fizesse a direção, uma que fizesse cenário, outra figurino. A gente fazia tudo. Eu acho que essa é uma definição mais delimitada de trabalho coletivo.

Trabalho colaborativo dentro dos estudos de teatro que eu tracei, e é claro que vão existir opiniões diferentes, o trabalho colaborativo é um trabalho em que as funções estão mais preservadas e ele não prescinde de hierarquia, ele pode ter hierarquia. No sentido de que tenha uma pessoa que esteja dirigindo, outra que esteja fazendo um trabalho de corpo, uma que está atuando, então por mais que essas hierarquias não se configurem necessariamente como relações de poder verticais, elas têm uma estrutura mais hierárquica. Com o coletivo “La Pocha Nostra” quando

eu colaborava com eles mais ativamente, eu sinto que era um trabalho mais colaborativo, apesar das trocas serem enormes e da gente opinar sobre tudo, havia uma direção artística mais delimitada, esse tipo de coisa.

Com outros grupos também, como “A Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades”, um grupo de teatro de rua, eu era atriz e trabalhava como atriz. Então ele também não é um trabalho colaborativo.

Quando eu faço performance solo, ou quando eu colaboro na performance de alguém, ou quando eu faço duplas etc., eu sempre tenho essa dificuldade de... Assim, quando é um trabalho solo, existem trocas com algumas pessoas específicas que pra mim é muito importante nomear e... Não é “dar os créditos” e “nomear”, nem “visibilizar”, mas eu sinto a importância de convocar e conjurar o nome dessas pessoas quando eu falo desses trabalhos, porque elas foram motores de interlocução ou de ajuda muito importantes, né, pro processo em si.

Então, no “6 minutos”, por exemplo, que é este trabalho, eu tive muitas trocas com... Ta lá escrito no vídeo... na elaboração conceitual da ação, com a Ângela Donini, que é a minha ex companheira e que é uma grande parceira de trabalho, com a Violeta Pavão, que é artista, as duas são artistas, né... A Ângela é artista e também é professora de filosofia... E com o Felipe Fortuna. Então eles estão lá nomeados, e eu não considero que é um trabalho colaborativo com eles, mas pra mim é muito difícil dizer que é um trabalho solo meu. Quando preciso dizer isso pra fazer um portfólio ou, como maneira de defender o trabalho em um edital, eu até digo. Mas eu acho isso muito complexo, principalmente porque a performance, né, e a arte da performance da maneira como ela ganhou vida, visibilidade, espaço no mundo da arte, da maneira como a gente, mais ou menos, estuda essa história da performance, que é uma história bem eurocêntrica, “nor-eurocêntrica”, estadunidense, a gente encontra muitos trabalhos de muitos artistas que trabalhavam sozinhos, sei lá, desde Marina Abramovic que é uma das mais famosas, quanto Valie Export, enfim... Ana Mendieta, “Victor Aconti (?)”... São trabalhos que são considerados trabalhos solos em que **os artistas colocavam o próprio corpo como tema e como suporte da ação** na grande maioria das vezes. Mas também pra tensionar esse campo, eu acho importante que a gente sempre tenha uma atenção em... Quando olhar pra performance, mesmo as performances que são ditas performances solos, **entender que ninguém cria nada sozinho**. Então tenho muita dificuldade em dizer isso, “essa

obra é uma obra minha”. É claro que eu tenho a concepção original, eu que vou e faço ela, mas existe uma rede de pessoas com quem eu troquei... Ela possivelmente é maior do que as pessoas que eu estou nomeando, mas essas pessoas que eu nomeei pra você agora foram pontos de apoio muito presentes, né, durante a concepção desse trabalho.

2- A construção do corpo cênico/performativo é importante em seu espetáculo/cena? Como aconteceu a construção deste corpo? Existiu algum tipo de treinamento?

Camila: De forma geral, a construção do corpo cênico, do corpo que está em cena, o que eu vou levar pra uma cena, obviamente é vital pra mim, é muito importante. E aí eu acho, que, pensando na minha trajetória, a construção do corpo de cada performance que eu passo, ela perpassa também para aquilo que eu quero com aquela ação. O meu treinamento mais frequente é de meditação e de yoga. Eu pratico *vinyasa yoga** e eu pratico *pranayamas** também. Dependendo da ação, da peça ou da performance que eu for fazer, eu tenho uma série de outras práticas corporais de treinamento que me ajudam na construção desse corpo. Então pode ser desde corrida até meditação, até treinos de perna de pau, ou de acrobacia aérea, ou de *le parkour**, enfim né, uma série de... De práticas corporais mesmo que eu vou acionando de acordo com o que eu quero com aquela ação.

Isabela: Você acha que esses treinamentos se alteram, não só a cada peça ou performance que você vá fazer, mas também nas diversas vezes que você faz a mesma performance, como 6 minutos?

Camila: Eu acho que eles têm uma constância, que tem a ver com a yoga e a meditação, mas eles se alteram com certeza. 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*. Tem uma

questão de violência de gênero muito forte, que ela atinge principalmente corpos não binários ou trans, né, de terem várias restrições e opressões a utilizarem os banheiros que acham que lhes correspondem, ou o banheiro “feminino, o banheiro “masculino... Então, assim, mesmo quanto eu to montando a ação, visitando um banheiro masculino onde eu vou realizar essa ação, eu considero isso parte do treinamento da ação, porque eu to num banheiro masculino em que pode entrar um homem a qualquer momento e pode não gostar do fato de ter uma mulher ali dentro, se ele ler o meu corpo como o corpo de uma mulher... Enfim, é uma situação que estou habitando um território que socialmente não me é permitido frequentar. E aí eu acho que a yoga e a meditação, elas ativam também lugares no meu corpo sutil que permitem com que eu... difícil, né, cara, pra entrevista é muito difícil falar assim soltamente... São práticas que, através das posturas da yoga, dos *ásanas*⁹ e através da meditação, de suspender a respiração, de fazer certos tipos de respiração, há uma ativação também de um... De habitar a instabilidade, de poder estar em desconforto com uma certa qualidade de presença, que não quer dizer muita coisa, mas o que eu to tentando convocar com isso é... **não é sobre controle, mas é sobre encontrar zonas de conforto dentro do desconforto**, é mais ou menos isso. Eu não tenho um treinamento fechado artístico, por exemplo, Laban¹⁰... Eu passo por esses treinamentos de vez em quando, em certas práticas artísticas ou em certos processos, mas eu, cotidianamente, ou eu pra *6 minutos* não lancei mão de outras práticas corporais além dessas que eu já falei, né... A yoga, a meditação, a corrida, que eu sinto que pra esse processo foram práticas que me possibilitaram acionar lugares do meu corpo que eu precisava, né, pra realizar essa ação

3- O que define, como se configura ou como você entende seu corpo cênico/performativo?

Camila: A primeira coisa que me veio é que eu acho que não existe meu corpo cênico/performativo. Não existe um corpo e não existe meu corpo, né, existem corpos e existem Camilas, e a gente tem fases. Então eu acho que uma resposta mais filosófica ou mais conceitual pra essa pergunta, é que eu entendo meu corpo performativo como em corpo-encruzilhada. Eu... enfim, trabalho muito sobre essa

⁹ Palavra de origem sânscrita que faz referência às posturas de ioga.

¹⁰ Rudolf Laban, teórico da dança.

ideia de corpo-encruzilhada... Meu processo da tese é pensar esse corpo encruzilhada e o que eu acho, né, que esse corpo faz, ou o que ele traz, ou o que eu busco com esse corpo-encruzilhada é, entre várias coisas, mas pensando na qualidade cênica mesmo, é estabelecer uma relação singular de escuta e de disponibilidade para com as forças do mundo, né. E nesse sentido, é estabelecer uma relação com a alteridade, com a diferença, não no sentido mais de diversidade, mas com relação às várias diferenças que nos constituem. Então não é porque existe, talvez, uma pessoa do público ali que seja uma mulher que... uma mulher cisgênero, que abortou, ou que passou por uma experiência, enfim, de aborto... Não é ela que eu quero escutar, necessariamente, e não é porque ela passou por isso que... Por isso que eu to dizendo da diversidade, né, é uma relação singular de escuta com todos os corpos que estão ali presentes. Sejam eles cisgêneros, transgêneros, com diferentes pertencimentos raciais... O que eu sinto que esse corpo-encruzilhada, quando acionado, ele permite, não escolher uma direção a ser tomada, mas justamente habitar esse lugar contraditório em que existem várias direções possíveis. E esse lugar é um lugar de instabilidade muito grande. O que eu acho que eu busco com o meu corpo performativo é me colocar vulnerável e disponível pras forças do mundo. E é por isso que os treinamentos vão ser diferenciados a cada ação e também para cada espaço. Com relação ao banheiro masculino que eu estava falando antes, também, eu gosto de... Eu tenho que ir pra montar, pra entender o espaço e tudo mais, mas eu gosto muitas vezes de passar um tempo lá, de meditar nesse banheiro, de deitar no chão... Que é uma coisa que a princípio pode parecer meio nojento ou escatológico, né, pelas condições higiênicas dos banheiros..., mas é uma das formas que eu encontro de buscar uma relação de escuta, de colocar meu corpo em posições, ou de risco ou de desconforto mesmo, pra que aquilo possa ativar sistemas circulatórios, não sanguíneos, mas sistemas de afeto, de afecções no meu corpo.

4- Esse processo criativo provocou alguma mudança na sua vida ou no seu corpo?

Camila: Com certeza provocou várias mudanças, né, mas como elaborar sobre isso, assim... Eu sinto que é uma ação que me permitiu uma espécie de sanação. Não gosto de falar muito em cura, mas... uma espécie de sanação, um entendimento, uma elaboração maior sobre os processos que eu própria passei com relação a essa questão, por diferentes motivos ao longo da vida. Então eu acho que

é uma ação em que a mudança que houve em relação ao meu próprio corpo foi me sentir mais capaz, ou com mais potência com essas questões de aborto, que eu não to chamando de trauma, que foram muito difíceis quando eu tive que lidar com elas no meu próprio corpo, mas que ainda eram muito relacionadas à minha vivência pessoal e específica. Então eu acho que me ajuda e me ajudou a expandir essa sanção que eu sentia em mim fazendo essa ação também para os outros corpos. Não de maneira geral e não que aconteça com todo mundo, mas tem uma sustentação de um platô, de um campo sensível que eu acho que quando eu senti, das vezes que eu realizei que foi mais forte por distintos motivos, foi quando... em algumas vezes eu sentia que eu tava de alguma maneira operando também uma transmutação com relação a essa questão no corpo de alguém ou de mais de uma pessoa que estavam ali no público. Teve uma vez que... O que que acontece quando eu estendo a mão nessa posição, que você lembrou da *posição da montanha**, que eu fico olhando no olho das pessoas... Eu não falo mais nada e fico ali sustentando isso. As pessoas vão saindo aos poucos do banheiro, algumas não entendem que acabou, outras... Uma ou outra já saiu antes por distintas razões, depois alguém já veio me falar “cara, eu não aguentei o cheiro do sangue e eu tava ali querendo e nãñã, querendo estar presente, acompanhando, mas o cheiro do sangue me enjoou ou me remeteu a memórias de outras coisas e eu não consegui ficar”. O que eu faço é ficar olhando pras pessoas, com as mãos estendidas assim, e... Tava contando de uma vez que... E as pessoas vão saindo do banheiro... E teve uma vez que uma pessoa do público, que a gente leria como uma mulher cisgênero naquele momento, que eu não conheço, que eu não sei como tá agora, só pra dar uma leitura mais ou menos de que corpo que era. Ela tocou nas minhas mãos e aí as mãos dela ficaram cheias de sangue, ficou sustentando esse olhar e nisso a gente pegou e começou a bagunçar... A levar as nossas mãos pra esse mapa, pra esse tecido, e desfazer essa cartografia de pontinhos de sangue. Então a gente ensanguentou aquele mapa juntas sem falar nada. E aí depois a gente pegou esse tecido e levou pra fora do banheiro masculino e aí eu acho que nesse momento foi o momento em que a ação foi se diluindo. Pra mim é muito difícil pensar que uma ação acaba e pensar que a performance é efêmera e ela acontece só ali naquele momento. Pra mim não é isso o que ocorre. Pra mim a performance segue operando no corpo das pessoas ainda depois de terminada a ação.

5- Seu trabalho se configura dentro de uma das categorias: “cênico” ou “performativo”? Caso não se encaixe em nenhuma, como você o define? Você acredita que, na atuação contemporânea, esses limites são borrados?

Camila: Eu sinto que a maioria dos trabalhos que eu realizo sozinha, o que a gente chama de trabalho solo, ele tá mais localizado no que a gente entende como campo da performance. Mas quando eu trabalho com coletivos diferentes, é óbvio que isso, enfim, tem diferentes nuances. Esse trabalho “6 minutos”, eu considero uma performance... uma ação performática. E sinto sim, sinto e me posiciono dentro dessa perspectiva e desse campo que acredita que **os limites entre teatro e performance foram sim borrados**. E por que que eu acho importante convocar isso e falar de outras coisinhas aqui que talvez eu pegue pra falar... Eu sinto que a concepção de teatro, de peça de teatro que incidiu sobre as escolas de teatro do Brasil, universidades ou escolas particulares, escolas tipo cursos de teatro particulares, é uma concepção, de forma geral, muito fechada numa percepção ocidentalizada, do que que é cena e do que que é teatro. E aí, assim, existem diversos autores e autoras e pessoas que escrevem sobre que vão apontar, e aí **eu acho importante não delimitar que a performance surge nos anos 50/60, nessa virada de década, porque é uma divisão muito essencialista, muito binária e muito ocidentalizada do que é cena, do que é arte e do que é representação**. Tudo isso incide sobre essa dicotomia do que é teatro e do que é performance. Um teórico brasileiro, que é o Renato Cohen, tem um livro “Performance como Linguagem” ele vai falar que a performance, ela tá relacionada a movimento muito maior que a *live art*, a arte viva, e eu tenho um acordo com isso, mas não com várias outras coisas que ele fala, assim, não necessariamente. E existem autores que a gente lê muito aqui que fazem parte das bibliografias que são mais oficiais e legitimadas, por exemplo a Roselee Goldberg, que vai falar num livro que chama “A arte da performance”, ela vai situar as origens da performance na Europa partindo das vanguardas europeias no início do século XX, o futurismo, o surrealismo, o dadaísmo, e ela vai chegar a dizer que a performance, ela migra da Europa para os Estados Unidos no final da década de 30, com a chegada nos Estados Unidos dos exilados de guerra europeu. E aí ela vai sustentar que, a partir da década de 50, que o desenvolvimento da performance, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, começam a ocorrer de forma semelhante, e que o que teria contribuído pra turbinar essa forma de expressão artística, a performance, seria o

minimalismo, a arte conceitual e a arte pop. Só que aí, o que eu sinto, é que essa percepção ocidentalizada do teatro tem a ver sim com o teatro europeu, com o teatro italiano com a criação do palco italiano, do edifício do teatro que a gente chama de palco italiano... Com relação também com o próprio entendimento de dramaturgia que vem das escolas francesas que recuperam Aristóteles, que vão falar das três regras do teatro e da representação, coerência de espaço-tempo, enfim. Elas são percepções que 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 Taharumaras, que são indígenas do norte do México. Ele passou um tempo lá... então a gente esbarra de novo nessa questão... Uma percepção de cena mais expandida, que o Artaud queria com o teatro da crueldade, não era vigente na Europa naquele momento, ele é considerado um vanguardista, um precursor de muita coisa... Mas ele teve relações com outras culturas em que, por exemplo, ele viu o que a gente chamaria grosseiramente de rituais, entendeu? E ele vai ver aquilo ali também como cena, como potência cênica, e ele vai querer uma cena... Ele vai advogar, ele vai propor cenas que quebram com o sistema de representação vigente naquele momento, uma separação público-plateia, ou com uma separação entre ator e personagem. Também não sou grande especialista no Artaud, nem de longe assim, gosto de muitas coisas. Mas o que eu to tentando dizer é que esses limites entre cena e performativo... E aí existe também, enfim, não vai dar pra gente pensar sobre isso agora, mas existe um uso meio... não muito delimitado entre o que é o performático e o que é o performativo, né, e eu sempre acho importante traçar algumas diferenças entre performativo e performático, mas não que elas sejam essências ou cristalizadoras. A Josette Féral tem um texto sobre teatro performativo que eu acho bem interessante, mas eu to muito ligada aos estudos feministas também... E aí dentro dos estudos feministas a gente se remete sempre a Judith Butler e ao John L. Austin, que foi o cara que começou a falar da linguagem como sendo performativa. Nesse sentido, bem rapidamente, o que Austin está dizendo como performativo é que existem... Ele chama de... é que foge o termo nessas horas, né... Por exemplo, se eu falo assim... Porque eu também não quero ficar jogando mil teorias né, mas se eu falo “está chovendo lá fora”, eu to

descrevendo o que tá acontecendo, mas se eu sou uma juíza ou se eu sou, sei lá, alguém que tenha alguma autoridade religiosa, e existe um acontecimento e um contexto que eu tenho legitimidade e autoridade pra, com tudo aquilo armado já, virar pra você e sua namorada e falar “considerem-se casadas, considerem-se mulher e mulher, esposa e esposa”, to só usando um exemplo rápido aqui... o que eu to fazendo não é descrever, eu to fazendo com que aquilo aconteça. A ação de falar faz com que vocês estejam, a partir de agora, isso e isso. Isso é o que Austin chama de performativo, a linguagem faz coisas. O nome do livro dele é “Como fazer coisas com palavras”, *how to do things with words*. Então enfim, né, só tocando um pouco nesse ponto do performativo e da performance, tem uma questão que é: quando se considera que a arte da performance ganha força, alguns autores falam que ela surge nos anos 50 ou 60, não se fala muito sobre a crise que o próprio teatro europeu, americano, ocidental de forma geral, estava passando. E 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 política 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. Tem a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, que é basicamente a luta de pessoas negras e indígenas pra terem seus direitos civis reconhecidos diante daquele sistema de representação. Aí é representação política, representação estética, porque esses corpos não tinham, e continuam não tendo, de forma bastante problemática, os estereótipos coloniais desconstruídos na mídia, no cinema, na televisão, no teatro... então também é uma crise estética, também é uma crise social... Os movimentos feministas em vários lugares do mundo inteiro ganham um novo fôlego nesse momento nos anos 60, que se considera a segunda onda do feminismo, mas isso é muito problemático também porque essa é uma segunda onda de um feminismo branco. Mas tem também a independência de territórios africanos, das colônias europeias, que os países europeus colonizaram esses territórios. Então é uma grande crise que está ocorrendo, crise de representação estética, política e social. E aí os variados gêneros artísticos também vão começar a se interpelar... A si

próprios, né. Aí dentro disso, a arte da performance, eu acho que ela oxigeniza o teatro. E ela começa a impactar o teatro justamente porque os modos de representação do teatro, de forma geral, também estavam em crise. E aí, por exemplo, um autor que fala disso, que é um autor que eu odiava ler na graduação, que eu não gostava e que eu continuo tendo minhas questões, o Patrice Pavis, que é um francês, ele vai falar “se existe uma arte que se beneficiou das aquisições da performance é, certamente, o teatro, dado que o teatro adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero: a transformação do ator em performer, a descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação...” Então a gente vai passar a ter muito mais narrador... A pessoa sai do personagem e começa a narrar o que tá acontecendo na cena, ou então espetáculos mais centrados na imagem, no espaço e na ação e não tanto sobre o texto, que é **o abalo do textocentrismo, que vai ser chamado, em algum momento também, pelo Hans-Thies Lehmann, de teatro pós dramático, que é o abalo do texto que era considerado a dramaturgia, a dramaturgia era o texto**. Aí vai vir lá o Barba, e falar que a dramaturgia é a tecitura das ações, que pra ele, Barba, a dramaturgia não é o texto. Então o teatro, ele vai passar a buscar o seu próprio caráter de acontecimento ao vivo. O teatro vai começar a investigar os recursos do teatro no teatro e vai tentar desenvolver mais os seus meios internos. A gente vai pensar que o teatro é as artes plásticas, que o teatro trabalha com projeção, projeção audiovisual, desde 1924, isso não é dos anos 60. Mas vai vir uma aposta pelo que que é aquilo, o quê que é o teatro. A pintura também vai começar a se questionar: que é a pintura? Aí a gente vai ter quadros como... agora eu não vou lembrar, mas, sei lá... O quadrado negro sobre o quadrado branco, né. Então a pintura é tinta sobre tela, a tela pode estar na parede, pode estar no chão, ela pode estar acontecendo ali naquele momento que é o Pollock. A pintura não é perspectiva, a pintura não é representação, a pintura é tinta e um suporte. Bom, to falando meio bruscamente assim. E aí começa a se buscar no teatro, o que alguns autores vão chamar de “dramaturgia da cena”. Então o texto vai estar sendo escrito, se tiver texto, ao mesmo tempo em que estão rolando ensaios com improvisações. O texto não vai vir pronto pra gente pegar e montar, que é uma perspectiva talvez mais stanislavskiana de teatro, assim. A relação com o espectador vai ser pensada através de um outro nível, que não é só intelectual e emotiva, mas também física e corporal, quem trabalha isso é o Grotowski bastante. O Braba vai pensar as relações entre atores e sonoridade da peça, entre atores e as luzes... A luz não vai mais servir pra

ilustrar uma emoção ou uma ação. Ela vai estar ali presente como luz cênica, então pode ter um jogo entre o ator e a luz, ela não tá representando a emoção do ator, ela tá ali como mais um dos elementos do teatro. Eu tô tentando fazer um grande enlace pra pensar essa questão. Eu chamo o meu trabalho artístico solo, com todas as problemáticas que eu já falei antes... O cênico eu chamo de performance, né, o que você vê enquanto ação ou enquanto cena eu encaixo o que eu faço dentro do campo da performance. E aí poderia pensar um pouco do porquê que eu faço isso... Porque 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. Por que 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. Então eu sinto também que é a partir da performance com a performance, por eu não estar tão vinculada a um personagem... Não que não existam performances em que as pessoas construam seus personagens performáticos, existem. Mas eu quando trabalho com isso, com performance, eu não me valho dessas ferramentas. E aí eu acho que... tava te comentando antes, eu tô ali com o cabelo preso, meio de qualquer jeito, meio como eu estava quando a gente começou essa reunião, não tô com maquiagem... Mas muitas vezes eu penso, sim, se eu tô de esmalte ou se eu não tô de esmalte, entendeu? Se eu quero depilar o meu corpo todo, porque um corpo todo depilado, sem pelos pubianos, por exemplo, porque eu estou nua, eu adentro um mapa, eu sento nele, eu fico de quatro às vezes... Eu vou buscando diferentes posições no mapa, assim, é isso. O meu corpo, com todas as idiosincrasias que ele tem, ele tá operando na cena, ou na ação, ou na performance. Então tô tentando dizer isso, ele não é aleatório, não é porque é informal, não porque sou eu ali, Camila, e falando com o público “gente, pode chegar, e tal”, criando esse ambiente mais informal nos seis “6 minutos”... Não é por isso que eu não tô pensando nos outros elementos, no meu corpo. Então por exemplo, eu já fiz toda depilada e sem estar toda depilada. Eu sinto que toda depilada eu convoco uma fragilidade muito maior do meu corpo. Tem também uma questão das pessoas, de forma geral, e isso é muito problemático também, das pessoas não quererem ver pelos pubianos, acharem pelos pubianos nojentos e tem uma visão de *Playboy** do que é ser uma mulher “limpa”. Mas ao mesmo tempo isso trás, convoca uma fragilidade pra esses corpos. Então o que eu tô tentando dizer é que todos os elementos do espaço,

inclusive todos os elementos do meu corpo estão sendo pensados. Eu já fiz performances outras em que, por exemplo, eu... Tenho uma tatuagem que vai do ombro até o tornozelo atrás da perna, só na parte de trás, então já tiveram ações em que eu utilizei uma base, um *pancake* bem... Que esconde toda essa tatuagem, entendeu? Cobre né. Porque na cena... To falando cena mas talvez possa confundir... Porque naquela ação pra mim, é importante que esta marca não esteja. Mas não é um... Aí tipo assim... 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. É só sobre uma marca que pode acentuar ou pode não gerar os afetos que eu quero que gere com aquela ação. Eu sinto que a performance me permite essa escuta singular do público. Eu sinto que o teatro, e aí não é todo teatro, toda peça ou tudo que eu já fiz em teatro, mas eu sinto que a performance convoca uma proximidade maior entre os corpos de todas as pessoas envolvidas ali naquele momento. O teatro, não necessariamente o feito em palco italiano, mas também o de palco italiano, existe uma distância que eu acho que é maior. E aí eu, há um tempo já, tenho optado por fazer mais performance do que teatro. Mas eu sinto sim, e é fato, que esses limites estão bastante borrados entre esses dois gêneros artísticos que são muito próximos. Eu acho que a performance permite sim uma ampliação da presença, tanto da presença do público, quanto de quem tá ali fazendo a ação. Eu acho que provoca também, a performance mais do que o teatro, um curto circuito entre o que é arte e o que não é arte, o que é cena e o que não é cena. A hora que já saiu todo o público e estou só eu e uma pessoa do público ali, aquilo ainda é a cena na hora que a gente resolve colocar as nossas mãos no mapa, não tem ninguém mais vendo? Aquilo ainda é cena? Ela tá em cena comigo ou não tá em cena comigo? Eu acho que a performance permite mais curtos circuitos, né. Tem esse desinteresse em personagens fictícios e interesse em explorar as características próprias... Algumas dessas coisas que eu estou falando a Eleonora Fabião que fala muito. [Ela que] é performer, é professora, é teórica da performance também. Eu trabalho com performance também porque eu gosto de deslocar referências e signos dos seus habitats considerados naturais, porque eu penso muito na materialidade política dos objetos, né. Então assim, eu jamais vou fazer “6 minutos” com sangue cenográfico, com sangue cênico. E faço sempre com o meu próprio sangue. É isso que eu chamo de materialidade política. Não é sobre ser *fake* ou sobre não ser *fake*, é sobre todo o trabalho que eu tive ali em coletar meu sangue, em descobrir como armazenar ele,

em me relacionar com ele porque ele tá no meu armário. Em entender que... Bom, eu teria que dar exemplos de outras performances, mas assim... Tem uma performance que eu fiz uma escarificação, não sei se você sabe exatamente o que é, é uma marca, uma cicatriz que você faz no corpo. E eu fiz com uma parceira que é tatuadora e que é artista também, e a gente usou uma máquina de tatuar com 25 agulhas, mas sem tinta, né. Então é o mesmo processo da tatuagem mas não tem tinta, então aquilo fica no meu corpo por dois, três meses e o meu corpo vai absorvendo. E aí era uma ação, uma performance dentro de uma performance que estavam acontecendo várias coisas também, e havia... A Espanha estava recrudescendo na lei do aborto que eles tem lá e eu estava morando lá na época. E aí nessa ação, tinha várias outras coisas, mas o que ela fazia era escrever no meu corpo “*aborto libre*”, aborto livre em espanhol. E à medida que ela vai escrevendo isso no meu corpo com essa máquina de tatuagem, fazendo essa escarificação, o meu corpo começa a sangrar, e não tem tinta nenhuma. E as pessoas estão ali acompanhando isso. É completamente diferente de eu pegar uma canetinha e escrever no meu corpo “aborto livre” mesmo que eu cubra o meu corpo inteiro. O que eu tô provocando ali é... Eu tô lidando com a materialidade política do meu próprio corpo, do meu próprio sangue com a materialidade política daquele objeto de tatuagem que é um objeto de marcação. A tatuagem foi e ainda é muitas vezes vista como algo, enfim, de pessoas marginalizadas, ou à margem da lei, enfim... Tem essa simplificação dos materiais, então também gosto de trabalhar com coisas simples nesse flerte com um certo minimalismo das ações sem me utilizar de muitos elementos. E eu acho que é por isso que eu trabalho com performance. Porque ela me interessa mais nesse sentido, eu acho que ela me permite estar em contato com as forças do mundo de uma maneira menos... Eu não queria usar essa palavra, que ela tá vindo muito na minha cabeça várias vezes, mas menos protegida. Aí eu não acho que seja sobre ser autobiográfico... Eu tenho um problema com essa coisa de performance autobiográfica mas eu sinto que me coloca mais disponível e mais vulnerável pras forças do mundo mais do que o teatro. Então fechando um pouco essa ideia de teatro ou de performance, e essas diferenças assim, muitas pessoas vão falar que o teatro contemporâneo vai se situar nos territórios do cinema, do vídeo, da performance... A Silvia Fernandes fala bastante sobre isso, a Gabriela Lírio vai falar da cena expandida, que é a dissipação das fronteiras entre as artes na cena teatral contemporânea e que a consequência disso é uma dificuldade de delimitar uma produção artística que já não comparece com uma forma completamente definida.

Então essa é uma questão que a gente né, eu, você e todo mundo que pesquisa teatro e performance, é uma questão que a gente se debruça sobre ela várias vezes, ela aparece várias vezes. Vou chamar isso aqui de quê? Ou isso é teatro performativo? Ou isso é teatro contemporâneo, é performance, isso é arte, isso não é arte? Quem pode dizer o que é uma performance e o que não é uma performance? Eu acho muito complexo isso... Complexo no sentido de problemático porque algumas pessoas se sentem autorizadas a dizer que o trabalho de outras não é performance. Existe um caso que ficou conhecido aqui no Rio de Janeiro que se chamava “Xereca Satânica”, uma performance feita pela Raíssa Vitral. Tem artigos sobre isso, de pessoas que eu gosto até, e são pessoas que eu conheço também, mas enfim, a Raíssa fez uma performance que envolvia, vou falar elementos porque eu não lembro exatamente a ordem das coisas. Uma bandeira do Brasil, que é uma coisa que eu trabalho também, a buceta dela né, o órgão genital dela e costurava. E aí isso aconteceu num evento, numa universidade e... Enfim, elas foram super perseguidas, a Raíssa e essas pessoas que estavam fazendo essa ação, e aí uma pessoa que é uma performer, professora de performance, que não se trata disso que eu quero dizer aqui, mas começou a falar “ai, mas a gente trabalhou tanto pra que a performance fosse considerada arte, isso daí não é performance”. Isso foi um post, sabe, de rede social. Então... Eu acho bem complexo, eu acho que quem pode dizer se é arte ou se não é, se é performance ou não é, é quem tá fazendo. E não eu com o meu olhar de fora. Acho muito complexo esse lugar assim, mas que de fato eu sinto que os limites são borrados porque o teatro se permitiu entrar em crise e se oxigenar, permitiu se pensar a si próprio e a performance também, ela vai nos anos 80 pra 90... Existe uma tendência pra performance de trabalhar com personagens ou com personas, que era uma coisa que não tava tão em foco ou sendo tão trabalhada antes disso. E eu considero que é porque as políticas de afirmação de identidade de gênero, de raça, etc, de sexualidade também, ganharam muita força nos anos 80. E eu também não to falando disso como algo problemático, mas inclusive né, temos muito o que caminhar. Mas eu sinto que é óbvio que essas artes que a gente tá falando, que elas se friccionam e se implicam e tudo que tá acontecendo no mundo, nos regimes de representação política e social acabam também incidindo nesses gêneros artísticos.

6- A construção do seu corpo cênico foi importante para delimitar o tipo de atuação do seu trabalho? Seria possível transformar seu espetáculo

teatral em uma performance ou sua performance em um espetáculo teatral, apenas alterando a construção do corpo?

Camila: Nesse caso eu acho que é uma resposta mais simples, eu acho que... Não é que não tem como, mas não há um interesse meu em transformar 6 *minutos* num espetáculo teatral, num sentido mais de teatro “tradicional”... É muito complexo falar assim por todas as desconstruções que a gente vem falando, né. Mas eu não acho que é sobre ser possível ou não, é sobre o desejo. E aí eu acho que a primeira parte da pergunta, no meu caso, é o trabalho que me traz... É o que eu quero com aquela ação que me leva à construção desse corpo cênico. Talvez seja a mesma pergunta que você tá fazendo, mas **o que eu quero dizer é que eu tô partindo do que eu quero provocar e do quê que eu quero com aquela ação pra construir esse corpo cênico que eu tava comentando aqui. Desde o que eu quero dele de vulnerabilidade, os lugares de risco, de vulnerabilidade, de medo e de fricção com a diferença... Até essa construção desse corpo cênico mais fragilizado que pode passar pela estética, pelo cabelo, pelos pubianos, pela unha, né... Isso tudo pra mim é corpo cênico, não só o corpo físico, não só as partituras corporais são corpo cênico.**

7- Esses questionamentos sobre as diversas possibilidades do corpo da atriz/performer no século XXI tornam o teatro menos teatral? Ele se torna mais performativo?

Camila: Eu acho que essa pergunta tá relacionada à pergunta 5 que eu falei bastante agora sobre ela. Eu sinto que essa oxigenação da performance no teatro, mas é óbvio que também tem a influência do teatro na performance... A gente teria que pensar assim: o que é mais, ou menos, teatral né? Ou se a gente tá falando de teatralidade. Mas eu tô pensando aqui numa peça, não sei se você conhece da Angélica Liddell, que se chama *Yo No Soy Bonita*. O que eu to tentando falar é que a Angélica tem uma peça... É uma peça que você, enfim, que ela tá numa encruzilhada entre o teatro e a performance. Nesse sentido, ela seria menos teatral se a gente estiver considerando elementos mais tradicionais no sistema de representação teatral. Então nessa peça, ela brinca muito... é uma peça interessante pra pensar essas coisas. Ela brinca muito justamente com essa interseção entre teatro e performance. Ela tá no palco... Ela apresentou em São Paulo, mas já tem muito tempo, e ela é espanhola. No palco junto com ela tem um cavalo de verdade, um cavalo vivo, ela tá

tomando cerveja, então ela tá se embriagando durante a cena toda. Tem uma parte que ela tá se depilando com uma Gillette, e aí ela se depila direito... Assim, ela não sangra. Aí tem uma hora que ela passa uma Gillette e depois ela pega um ketchup, que eu não sei se é um ketchup ou um sangue cênico e joga em cima como se ela tivesse se cortado. Então ela tá jogando com os signos que, tipo assim, ah, no teatro se isso acontecer... Tô falando muito de forma geral, tá Isabela? Pra que usar o sangue real, pra que você vai se machucar se você vai fazer essa peça todos os dias, você vai se cortar no mesmo lugar? Ou, você vai se cortar em algum lugar? Ela usa o sangue cenográfico nesse sentido, que pode ser ketchup ou qualquer outra coisa, na minha percepção, pra justamente colocar essas coisas em tensão. Mas ao mesmo tempo ela tem um cavalo em cena, né, e ela tá falando nessa peça, ela tá bordando questões de abuso sexual que ela passou. E ela tá narrando essa... Ela tá narrando, mas ela tá atuando também né. Ela tá narrando essa história que aconteceu. E aí isso aconteceu num dia que ela tava andando de cavalo com uma amiga, e tem um cavalo no palco com ela. Então o que eu sinto que ela tá fazendo é... tensionando as características que fazem do teatro ser teatro e da performance ser performance também. Pra mim, por exemplo, porque a gente trouxe um exemplo específico, né, pra mim se a Angélica disser que é teatro, é teatro, se ela disser que é performance, é performance. Se ela tá dizendo que é teatro, essa fricção que ela tá fazendo com a materialidade política dos objetos: o cavalo, a Gillette... tem uma hora que... Eu lembrei de outra coisa... Eu acho que tem uma hora que ela ferve água e bota a mão dela dentro da água quente. Eu não acho que torna o teatro menos teatral. Eu acho que o que ela tá fazendo ali é posicionar aquela obra dela numa intersecção entre teatro e performance. Existe uma dramaturgia, existe um roteiro de ações que ela tá realizando, existe uma partitura de ações. O teatro, ele também é isso, ele também é roteiro, partitura de ação, ele também é texto. Existe o texto que ela fala, mas... Por exemplo, o fato dela se embriagar em cena, acho que ela toma seis garrafas de cerveja, agora eu não lembro se é a de 600 ou se é a *long neck*. Ela tá fazendo uma alteração do corpo físico dela ali, mostrando pro público que é aquilo que ela tá fazendo. Muitas vezes a gente pode ver uma peça que tem alguém bebendo, um personagem bebendo, e aí a pessoa pode estar bebendo água ou pode estar bebendo uísque, a gente não sabe né. Ou ela pode estar com uma garrafa de uísque, mas essa pessoa tá tomando... Sabe assim? Uma cena em que a mulher tá tomando um uísque no bar, ou o cara tá tomando uma cachaça, sei lá, muitos atores, né... A gente sabe

dos bastidores, aquilo pode ser ou pode não ser, pode estar na garrafa, pode não estar. Mas aquilo faz parte da cena. A pessoa não tá usando aquilo pra se embriagar enquanto atuadora, enquanto performer, enquanto ator ali. Mas a Angélica nessa peça tá usando essas cervejas para se embriagar, para alterar o corpo, a percepção, o tom de voz dela... Eu não sei exatamente, eu não conversei com ela, eu não to dizendo o que que ela quer com isso, mas to dizendo que o que ela ta fazendo não é uma representação de estar ficando bêbada. Ela está se embriagando. **O que eu acho é que a gente foi na contemporaneidade, no teatro contemporâneo, abrindo diversas possibilidades de entendimento de que o que faz ser teatro ou não ser teatro, não é um sistema de representação mais tradicional ou mais stanislavskiano, ou mais personagem. O que a gente foi fazendo é investigando o que é teatralidade e o que é teatral.** E pra algumas pessoas talvez isso torne sim o teatro mais performativo, mas ele ser mais performativo também não quer dizer que ele seja menos teatral, pra mim. O que eu acho é que, nesse sentido, e aí pensando aqui com você, alto, é que algumas das coisas que eu faço quando eu chamo de performance, é que aquilo não é teatro. Eu trabalho com teatro, eu tenho formação nisso, mas eu to optando por realizar uma ação que eu entendo como uma ação performática, como uma performance. Por várias dessas coisas que eu elenquei antes que eu acho que são características ou são coisas que a performance me permite pra estar nessa relação de escuta com as forças do mundo, de escuta das singularidades e alteridades.

8- Qual contribuição ou dica você daria para outras atrizes/performers que estejam interessadas em trabalhar com a mesma temática?

Essa é uma pergunta super... irrespondível, né. Assim, meio... Eu não sei assim, eu sinto que cada processo é um processo, que cada pessoa tem seus modos de criação... O que... Essa temática dos *6 minutos* é especificamente sobre direitos sexuais e reprodutivos, né. Por isso que eu falo também em pessoas com útero, não é sobre mulheres que abortam, não é sobre a mulher, é sobre uma conjuntura global que incide sobre certos corpos e que criminaliza atos de autonomia que esses corpos têm para com suas próprias vidas. Nesse sentido, assim, dessa temática ou de temáticas que sejam polêmicas ou que sejam tabus sociais... O que eu acho que é bacana, não é um conselho que eu to dando, é o que pra mim funciona e o que é interessante, é embarcar nessas discussões dessas temáticas seja a temática qual

for. Ler muito, escutar as ativistas que realmente estão nos *fronts* de batalha com relação à esse tema, ver outras performances, outras peças, outros filmes que trabalhem com essa temática... Porque, igual o que eu tava falando lá atrás, eu não to criticando modos artísticos de se abordar o aborto, por exemplo, em que tem sangue escorrendo da genitália, em que o sangue é cenográfico, não é o sangue menstrual... Não é uma crítica a isso, mas no meu entendimento, existem maneiras de se abordar que elas vão aproximar, não tanto distanciar, ou não convocar clichês e estereótipos. Mesma coisa pode ser com a temática sapatônica, sapatão, lésbica etc. Muitas vezes a gente tem vontade de abordar as mil violências que perpassam os nossos corpos, e muitas vezes a gente faz isso também de forma violenta. Eu não to dizendo que o que eu to fazendo em *6 minutos* não é violento. Pode ser violento pra muitas pessoas, tem pessoas que saíram já porque sentiram vontade de vomitar. Mas o que eu to tentando pensar, é como cada temática tem uma multiplicidade de facetas. O que eu sinto é que certas temáticas, elas já são muito pautadas por uma tentativa de empatia através da vitimização, então, sei lá, empatia com corpos lésbicos, sapatão, sapatões, em diferentes plurais de falar isso. Muitas vezes tenta-se acionar essa empatia através de mostrar as violências, né. Não que elas não existam, não que a gente tenha que pintar um arco-íris na realidade porque não é isso, mas a nossa vida é feita de muitas outras... existe uma multiplicidade de facetas em ser lésbica, em ser sapatão, não é só sofrer, né. Inclusive a gente é muito feliz e talvez mais do que... enfim, to brincando, é lógico. (Risos). Brincando assim, né, já to falando meio mesa de bar com você, mas o que eu quero dizer, também com relação a *6 minutos*, é o aborto, né. Pra eu chegar nessa concepção que foi *6 minutos*, eu me deparei muitas vezes com obras sobre aborto, que abordavam essa questão, e que eu sentia que não... Que não colocavam aqueles corpos ali, de fato, numa vulnerabilidade e que tratavam a questão por vias que são mais clichês e mais estereotipadas. Tem uma relação, por exemplo, que eu faço muito, que eu penso sobre ela, que é a seguinte: como essa performance *6 minutos* tem um programa mas não é completamente fechada, nem no início, nem no final, eu sinto que é uma tentativa minha, e eu não to dizendo que isso dá certo, mas é uma tentativa, uma aposta na verdade, por permitir que essa informalidade e que esses momentos de silêncio, que não dar um final pra essa ação contornado, acabou, fecha o mapa, entro numa cabine do banheiro masculino e fecho a porta... Não tem nada disso, né, dou uma descarga, sei lá. Essa suspensão do momento final, essa aposta num silêncio,

essa solicitação, esse convite pra que o público colabore, coloca eu e o público, não numa mesma posição, mas numa correlação de forças que talvez faça com que as pessoas do público se sintam mais à vontade pra ter qualquer tipo de atitudes que numa peça teatral talvez elas não teriam. Então alguém pode pegar essa lista que eu passei, de repente, e rasgar ela e ficar muito puto, entendeu? Tanto por algo positivo ou negativo, tanto por concordar que as pessoas deveriam ter autonomia sobre suas escolhas ou por discordar, não sei. Eu to nua ali num espaço muito pequeno, a pessoa pode adentrar o mapa comigo, a pessoa pode me desestabilizar inteira na minha ação, ela pode fazer com que eu ache que não é mais possível seguir e que eu queira acabar ali, enfim. Então quando você pergunta que contribuição ou que dica, é óbvio que é muito pessoal, que passa por cada processo, por cada temática, mas eu sinto que dependendo das coisas que a gente quer levantar, provocar, suscitar, a gente tem que ter muita atenção a não reforçar os clichês, e também... E aí é uma questão pra mim, uma coisa que me importa, que é ir me colocando, não só nos meus treinamentos mas ir me colocando nas ações menos armada. Menos armada de partitura gestual, menos armada de virtuosismo, sabe? Porque eu acho que isso também gera uma aproximação maior e isso faz, na minha cabeça, pode fazer com que várias outras pessoas pensem “cara, eu também posso fazer uma performance, eu também posso abordar uma questão que é muito importante pra mim, aqui com poucos materiais”. Ou essa própria coisa do risco que eu to falando, talvez a gente não fique em relações iguais, que as pessoas pensem “nossa, ela é uma artista, ela tá ali”, mas talvez a gente consiga dividir ou fazer outra correlação de forças em que as pessoas pensem ou se sintam que a voz delas também é autorizada a emitir uma opinião sobre aquilo. Expressar uma opinião, um gesto, que não precisa ser verbalizado, que não precisa ser através da palavra. E aí eu não sei se isso é uma contribuição ou uma dica, mas são as coisas que eu penso quando eu to realizando algumas performances. Ir trabalhando os riscos “calculados”, essa vulnerabilidade calculada nos treinamentos, ir trocando muito com outras pessoas, porque eu acho que a gente tem que sair desse ensimesmamento, sabe assim? “Eu tenho uma obra de performance solo, eu concebi ela, se eu chamar a Isabela pra conversar comigo aí já não é mais um trabalho solo, é um trabalho colaborativo...” Isso tem que ser muito pensado, essas interlocuções, mas eu também acho assim, que ir fazendo... Por exemplo, a performance tem muito esse caráter de trabalho em progresso, *work in progress*, mais do que o teatro em si. Então eu acho que, enfim, pra quem quer investir numa performance, fazer ela várias

vezes, é legal ir mostrando o processo, sabe assim? E pensar que não tá pronto, e pode mudar, mas também acho importante um programa de ações porque a performance não é improvisado, não se trata disso. Justamente eu acho que essa tensão, essa disciplina que, por exemplo, a yoga me traz, a meditação me traz, ou outras coisas, ela também tá relacionada aos objetos e a forma como eu levo esses objetos pra cena sabendo que... Pra cena, pra ação, sabendo que se eu to me colocando com objetos que são, por exemplo, pontiagudos ou cortantes... Tem uma ação que eu faço que é dentro de uma outra coisa, que eu até pensei em algum momento em falar dela ou em mostrar, mas assim, eu posso te mandar o vídeo depois e você vê. Que eu to nua, que tem essa posição similar ao *ásana* da montanha também, ela é dentro de uma peça que a gente chama, uma peça pública com várias outras ações, essa é só uma das ações da peça. Eu coloco uma bandeira do Brasil na cara, isso antes do golpe de 2016 e do impeachment da Dilma e é antes da apropriação dessa bandeira do Brasil pela extrema direita fascista... Mas eu já usava a bandeira do Brasil na cara tampando todo o meu rosto como um elemento meio, que fazia uma alusão à Ku Klux Klan, aqueles capuzes que eles usam, então dos seios pra baixo eu to nua e aí uma pessoa que tá mascarada também, uma das pessoas do coletivo, me passa um arame farpado pelo corpo todo e eu fico ali com aquele arame. E já aconteceram milhares de coisas, entendeu? Tudo pode acontecer nesse momento, alguém pode me empurrar ou puxar o arame ou vir mexer e aquilo pode me machucar, machucar o meu corpo, enfim. Nessa cena pública a gente tá questionando os limites da democracia representativa, entra várias outras coisas, a gente não tá falando de um personagem político em si, a gente tá falando de forças globais, de conjunturas globais da democracia, a gente tá falando da transformação da cidadania em consumidor, né, o cidadão ele é consumidor, ele não tem um papel ativo na pólis... Isso eu to falando assim, de qualquer maneira pra tentar enlaçar e terminar. Mas o que eu quero dizer com isso é que quando a gente tá tocando em temáticas que são polêmicas, que são tabus ou que são sensíveis, a importância que eu dou pra esses processos é de muito estudo sobre o vai ser feito, sobre o tema. E justamente como é polêmico, da gente buscar fugir dos clichês e tentar se preparar tecnicamente, em treinos e também teu corpo emocional pros riscos que são de diversas ordens. Que pode ser desde alguém ver essa peça aí que você falou e começar a perseguir essas atrizes, botar o rosto delas em páginas homofóbicas, que é uma violência sobre o corpo delas, com elas, sobre elas etc. Então eu acho que essa é uma coisa importante

também de se preparar pro que pode acontecer, porque não é só no momento da cena, ou da ação ou da performance que a violência pode ser disparada.