



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



MILENA FLICK

**COMPOSIÇÕES *ESPERPÊNTICAS*:
O GROTESCO COMO ESTRATÉGIA DE DESESTABILIZAÇÃO DO
FEMININO**

Salvador
2013

MILENA FLICK

COMPOSIÇÕES *ESPERPÊNTICAS*:

O GROTESCO COMO ESTRATÉGIA DE DESESTABILIZAÇÃO DO FEMININO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Hebe Alves da Silva

Salvador
2013

FLICK, Milena.

Composições *Esperpênticas*: o grotesco como estratégia de desestabilização do feminino / Milena Flick. 2013.

172 f.: II

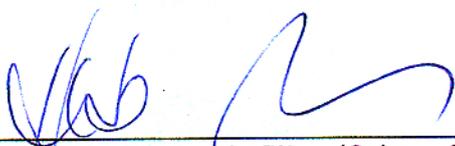
Orientadora: Profª. Drª. Hebe Alves da Silva

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2013

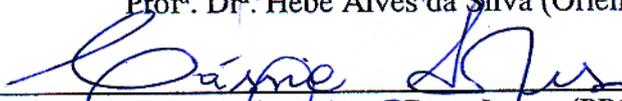
1. Artes Cênicas. 2. Feminino. 3. Grotesco. 4. *Esperpentos*. 5. Processos Cênico-dramatúrgicos. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. SILVA, Hebe Alves. III. Título

MILENA FLICK ARRUDA

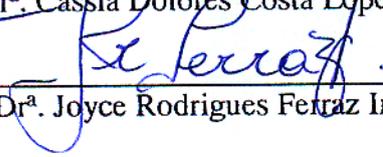
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof^a. Dr^a. Hebe Alves da Silva (Orientadora)



Prof^a. Dr^a. Cássia Dolores Costa Lopes (PPGAC/UFBA)



Prof^a. Dr^a. Joyce Rodrigues Fetraz Infante (UFSCAR)

Salvador, 25 de março de 2013.

Dedicado a meu grande amor:
Dona Naninha, um *esperpento* de bisavó!

AGRADECIMENTOS

A todas as mães que tive, especialmente a Rosana Magalhães Flick, por sua coragem e bravura de me amar sem restrições (e por revisar meu português cansado depois de madrugadas em claro). Aos meus pais Ferdinand Willi Flick e Salvador Magalhães e ao meu irmão, Paulo Fernando, pela presença constante e por ensinar-me tantas possibilidades de afeto. Agradeço as minhas tias: Florine Flick, pela companhia de tantos anos (pela casa, comida e roupa lavada, por apoiar-me nos momentos de crise, que não foram poucos, mas também por compartilhar de muitas conquistas e comemorá-las comigo); Élia Magalhães, presença doce das minhas tardes de domingo em Salvador; e Lívia Diana, pelo carinhoso incentivo a realização desta pesquisa. Agradeço, também, a ternura de minhas avós, Dona Lêda e Dona Mirtes e a Ana Lucía, por todas as canções de amor.

A minha orientadora Hebe Alves, companheira de trabalho e amiga querida, por encarar essa aventura comigo e aceitar as provocações do trabalho; por compartilhar de meus conflitos e incertezas, e, sobretudo, pelo espírito inquieto de pesquisadora, que contaminou meus processos criativos dentro e fora da academia e me fez acreditar na possibilidade de dissolução desses limites no meu trabalho de artista-pesquisadora.

As professoras Cássia Lopes e Joyce Rodrigues, componentes da minha banca avaliadora, cujas presenças podem ser rastreadas no próprio texto da dissertação: agradeço pelos atravessamentos, pela generosidade do diálogo, pelos cortes precisos e pela oportunidade do encontro.

A pesquisadora Consuelo Maldonado, presença constante neste trabalho, que me apresentou aos *esperpentos*, me recebeu em sua casa em Quito e com a qual tive muitos encontros e debates produtivos, um deles gravado, transcrito e anexado à presente dissertação.

A Juliana Ferrari e a Alda Maria que generosamente me cederam entrevistas com as quais pude me aproximar do processo de criação do espetáculo **Meninas, Corram!**, agradeço não só pelo diálogo mas também pela intensidade e afeto do trabalho e seu atravessamento nesta pesquisa.

Ao grupo Malayerba, por não me ensinarem sobre o teatro, mas me ensinarem sobre a vida.

Um agradecimento afetuoso as minhas parceiras do grupo Panacéia Delirante: Camila Guilera, Jane Santa Cruz, Lara Couto e Lílith Marques, pelos nossos delírios artísticos, pelos ricos debates, e, sobretudo, por acreditarem.

A todo o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), professores, alunos e funcionários, especialmente aos meus colegas de mestrado acadêmico, companheiros dessa jornada que apenas começa.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível superior (Capes), sem o apoio da qual esta investigação não seria possível.

Agradeço, especialmente, aos alunos da graduação em Interpretação Teatral da Universidade Federal da Bahia, turma 2011.2, com os quais tive uma excelente experiência de estágio docente e que se tornaram amigos muito queridos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia (PPG NEIM-UFBA), a professora Cecilia Maria Bacellar Sardenberg e as alunas da disciplina Dinâmica das Relações de Gênero, Classe e Raça, pela oportunidade de aproximação aos estudos de gênero e pelos instigantes e provocadores debates.

Muito obrigada a todos os familiares, amigos, amores e companheiros de trabalho que atravessaram afetosamente esta pesquisa. Em especial, agradeço a: Giorgia Conceição, por contagiar-me; Henrique Bezerra, pela amorosidade e alegria; aos integrantes do Colectivo Âmbar, pelos sonhos compartilhados, ao grupo Finos Trapos, pelo acolhimento artístico e ao Teatro Den-di-Casa realizado ao lado de Anderson Dy Souza e Laura Franco, dois grandes poetas da cena e companheiros de jornada.

Finalmente, agradeço a todos os escritores cujas vozes são ecoadas no presente trabalho: aqueles que reconheço e cito, e, sobretudo, aqueles cuja influência deixou rastros e sombras difusas no texto (e em mim) como coautores anônimos, cúmplices desconhecidos dessa jornada.

“Eu quero escrever movimento puro”
(Clarice Lispector)

FLICK, Milena. *Composições Esperpênticas: o grotesco como estratégia de desestabilização do feminino*. 172 f. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

RESUMO

A presente dissertação é um estudo vinculado a processos artísticos no campo das artes cênicas, especialmente do teatro, e pretende investigar a atuação do grotesco como estratégia cênico-dramatúrgica na desestabilização da categoria nomeada “feminino”. Esta investigação parte da hipótese de que o grotesco, como uma estratégia estética que joga com a hipérbole, o estranhamento, a ironia e o paradoxo, quando associado ao feminino, poderia colocar em tensão e desconforto a suposta estabilidade dessa categoria do corpo, apresentando estratégias artísticas para a sua subversão. Objetiva-se, portanto, investigar processos artísticos que se utilizem do grotesco em suas composições estéticas produzindo uma crítica às padronizações que normatizam e definem os corpos ditos “femininos” dentro das estruturas de poder dominantes e que apontem possibilidades de expansão destes corpos para além das fronteiras que as categorizações engendram. Para tanto, adotam-se os *esperpentos valleinclanianos*, suas propostas artísticas e articulações com processos de criação contemporâneos, como território cênico no qual se articulam as investigações em questão. Nessa conjuntura, o trabalho concentra-se na atuação do grotesco como estratégia cênico-dramatúrgica presente em composições artísticas *esperpênticas*, no que concerne, sobretudo, às proposições que potencializariam suas características subversivas de maneira a desestabilizar configurações normativas do feminino. Para discutir a hipótese levantada, estabelece diálogos com estudos feministas, notadamente em sua vertente pós-estruturalista, numa problematização da relação entre feminino e grotesco, para chegar à proposição do termo “femininos grotescos” como sugestão de abordagem analítica. Finalmente, discute as articulações teóricas do trabalho e suas contaminações em processos artísticos, apresentando atravessamentos que foram e estão sendo ecoados em práticas do grupo Panacéia Delirante.

Palavras-chave: Artes Cênicas. Feminino. Grotesco. *Esperpentos*. Processos cênico-dramatúrgicos.

RESUMEN

La presente tesis es un estudio vinculado a procesos artísticos en el campo de las artes escénicas, especialmente del teatro, y pretende investigar la actuación del grotesco como estrategia escénico-dramatúrgica en la desestabilización de la categoría denominada “femenino”. Esta investigación parte de la hipótesis de que el grotesco, como una estrategia estética que juega con la hipérbole, el distanciamiento, la ironía y la paradoja, cuando se asocia a lo femenino, podría colocar en tensión e incomodidad la supuesta estabilidad de esa categoría del cuerpo, presentando estrategias para la subversión del mismo. Se pretende, por tanto, investigar procesos artísticos que utilicen el grotesco en sus composiciones estéticas produciendo una crítica a los patrones que normativizan y definen los cuerpos dichos “femeninos” dentro de las estructuras de poder dominantes y que apunten posibilidades de expansión para estos cuerpos más allá de las fronteras que las categorizaciones engendran. Para esto, se adoptaron los *esperpentos valleinclinianos*, sus propuestas artísticas y articulaciones con procesos de creación contemporáneos, como territorio escénico en el cual se articulan las investigaciones en cuestión. En esta conjetura, el trabajo se concentra en la actuación del grotesco como estrategia escénico-dramatúrgica presente en composiciones artísticas *esperpénticas*, en lo que concierne, sobretodo, a las proposiciones que potencializan sus características subversivas de manera que se desestabilicen configuraciones normativas del femenino. Para discutir la hipótesis levantada, se establecen diálogos con estudios feministas, notablemente en su vertiente pos-estructuralista, en una problematización de la relación entre femenino y grotesco, para llegar a la proposición del término “femeninos grotescos” como sugerencia de abordaje analítico. Finalmente, discute las articulaciones teóricas del trabajo y sus contaminaciones en procesos artísticos, presentando los cruces que fueron y están haciendo eco en prácticas del grupo Panacéa Delirante.

Palabras-clave: Artes escénicas. Femenino. Grotesco. *Esperpentos*. Procesos escénico-dramatúrgicos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Foto de divulgação do espetáculo Meninas, corram!.....	48
Figura 2: Foto de divulgação do espetáculo Meninas, corram!.....	49
Figura 3: Foto de divulgação do espetáculo Meninas, corram!.....	49
Figura 4: Foto de divulgação do espetáculo Meninas, corram!.....	50
Figura 5: Foto de divulgação do espetáculo Meninas, corram!.....	50
Figura 6: Foto de divulgação do espetáculo Meninas, corram!.....	54
Figura 7: Foto de divulgação do espetáculo Meninas, corram!.....	54
Figura 8: Reprodução. Série <i>Caprichos</i> de Goya, s/n.....	67
Figura 9: Reprodução. Série <i>Caprichos</i> de Goya, nº 65: Donde vá mamá?.....	67
Figura 10: Reprodução. Série <i>Caprichos</i> de Goya, nº 49: Duendecitos.....	67
Figura 11: Reprodução. Série <i>Caprichos</i> de Goya, nº 67: Aguarda que te unten?.....	67
Figura 12: Cena do espetáculo Divina Palavras.....	88
Figura 13: Cena do espetáculo Divina Palavras.....	89
Figura 14: Cena do espetáculo Retábulos da Avareza do grupo <i>Satyros</i>	93
Figura 15: Cena do espetáculo Retábulos da Avareza do grupo <i>Satyros</i>	93
Figura 16: Estudo de gestos para máquinas.....	120
Figura 17: Estudo de gestos para máquinas.....	120
Figura 18: Estudo de gestos para máquinas.....	120
Figura 19: Exploração individual dos gestos compartilhados. Pesquisa de Máquinas.....	121
Figura 20: Exploração individual dos gestos compartilhados. Pesquisa de Máquinas.....	121
Figura 21: Máquina instalada na cidade de Quito (Equador).....	122
Figura 22: Máquina instalada na cidade de Quito (Equador).....	122
Figura 23: Estudo de Imagem I, nº39. Autorretrato.....	128
Figura 24: Estudo de Imagem I, nº04. Autorretrato.....	128
Figura 25: Estudo de Imagem I, nº07. Autorretrato.....	128
Figura 26: Estudo de Imagem I, nº16. Autorretrato.....	128

Figura 27: Estudo de Imagem I, nº18. Autorretrato.....	129
Figura 28: Estudo de Imagem I, nº21. Autorretrato.....	129
Figura 29: Estudo de Imagem I, nº24. Autorretrato.....	129
Figura 30: Estudo de Imagem I, nº26. Autorretrato.....	129
Figura 31: Estudo de solo, Panacéia Delirante.....	130
Figura 32: Estudo de solo, Panacéia Delirante.....	130
Figura 33: Estudo de Imagens II, nº 22. Autorretrato.....	130
Figura 34: Aparição Esperpêntica em intervenção urbana no I FITLÂ.....	131
Figura 35: Aparição Esperpêntica em intervenção urbana no I FITLÂ	132
Figura 36: Aparição Esperpêntica em intervenção urbana no I FITLÂ	132

SUMÁRIO

ADVERTÊNCIAS INICIAIS.....	14
PRÓLOGO.....	15
INTRODUÇÃO: SOBRE INCÔMODOS DO FEMININO.....	20
1. FEMINOS GROTESCOS: TENSÕES E TRAVESSIAS.....	29
<u>DESVIO I</u> : AFINAL, O QUE É GÊNERO? EIS UMA QUESTÃO.....	30
1.1 ARTICULAÇÕES TEÓRICAS ENTRE GROTESCO E FEMININO.....	32
1.1.1 FEMININO & GROTESCO: SOBRE TENSÕES PRODUZIDAS.....	35
<u>DESVIO II</u> : CONSIDERAÇÕES SOBRE O GROTESCO.....	36
1.2 FEMININOS GROTESCOS: ASSUMINDO RISCOS.....	45
<u>DESVIO III</u> : <i>MENINAS, CORRAM!</i>	47
2. OS ESPERPENTOS INVADEM A CENA.....	55
2.1 NOTAS SOBRE <i>ESPERPENTOS VALLEINCLANIANOS</i>	56
<u>DESVIO IV</u> : CARACTERÍSTICAS BÁSICAS.....	65
2.2 DE FEMININOS GROTESCOS EM <i>ESPERPENTOS VALLEINCLANIANOS</i>	70
2.2.1 <i>LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA</i>	74
2.2.2 <i>LAS GALAS DEL DIFUNTO</i>	77
2.2.3 <i>LA HIJA DEL CAPITÁN</i>	80
2.3 SOBRE OUTROS RUMOS.....	82
3. FEMININOS GROTESCOS & <i>ESPERPENTOS</i> : ARTICULAÇÕES CONTEMPORÂNEAS.....	84
3.1 DAS DIVINAS PALAVRAS DE UM SERTÃO RESSEQUIDO.....	86
3.2 OS SATYROS.....	91

3.3 O TEATRO MALAYERBA EM TRAVESSIA POR TERRITÓRIOS	
ESPERPÊNTICOS	94
<u>DESVIO V</u> : DA PALAVRA ESPERPENTO.....	95
RETORNANDO À TRAVESSIA.....	96
3.3.1 O CASO DE ANTÔNIA.....	97
3.3.2 PLUMA E A TEMPESTADE.....	100
3.3.3 DE UMA SUAVE COR BRANCA.....	103
<u>DESVIO VI</u> : NOTAÇÕES SOBRE A <i>DOBLEZ</i>	105
3.4 SOBRE RASTROS.....	111
4. UM FINAL INACABADO: RASTROS E RESTOS ME INTERESSAM.....	113
<u>DESVIO VII</u> : DE QUESTÕES MOTORAS.....	115
4.1 MÁQUINAS: MÚLTIPLAS INVENÇÕES DE SI.....	116
4.1.2 PROCEDIMENTOS CRIATIVOS.....	119
4.2 <i>ESPERPENTOS URBANOS</i>	123
EPÍLOGO: COMPOSIÇÕES <i>ESPERPÊNTICAS</i>	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133
APÊNDICES.....	138
ANEXOS.....	143

ADVERTÊNCIAS INICIAIS

1. AS PÁGINAS QUE SE SEGUEM CONFORMAM DIVERSAS ROTAS, TRAVESSIAS, DESVIOS, ESBOÇOS, ESPAÇOS, TRAÇADOS E (DES)CAMINHOS.
2. EM CADA SESSÃO, ATOS EM TRÁFEGO E POTENCIAIS NAUFRÁGIOS.
3. NESSAS ROTAS, A CANETA FERRE A PÁGINA E INTERPRETAR É UM GESTO DE VIOLÊNCIA.
4. CADA RECOMEÇO É SEMPRE DIFERIDO: NECESSITA DE PÁGINA BRANCA, FRAGMENTOS, BURACOS, DESTROÇOS E VAZIOS.
5. CADA PÁGINA BRANCA É POTÊNCIA E FRACASSO.
6. AS TRAVESSIAS DESENVOLVEM-SE EM SUPERFÍCIES E PROFUNDIDADES.
7. ANTE O TRAJETO/PROJETO, MUITAS ROTAS DE FUGA.
8. DURANTE O PERCURSO: EXPECTATIVAS SERÃO TRAÍDAS.
9. OS ARGUMENTOS QUE SE SEGUIRÃO SÃO INVENTADOS, CRIADOS E RECRIADOS NO PRÓPRIO INTENTO.
10. O TRAJETO DE PESQUISA AQUI SE CONFIGURA, SE DESTRÓI E REANIMA (NUM MOVIMENTO INCONSTANTE DE RECONFIGURAÇÃO) DURANTE AS TRAVESSIAS E ATRAVÉS DAS EXPERIÊNCIAS QUE TENTAREMOS COMPARTILHAR.

PRÓLOGO

O que vai acontecer agora, agora, agora? [...] É sempre no pingo de tempo em que espero algo acontecer, que nada acontece!

Clarice Lispector
em Perto de Um Coração Selvagem

Começar. Aqui, onde o silêncio se manifesta, se preenche e se relativiza em traços, conforma-se o assustador espaço do vazio. Como começar? O que escrever? Que relações estabelecer neste discurso que agora já preenche, parcialmente, a outrora página branca, dialogando à sombra de outros silêncios que ainda não se constituíram letra?

A mão materializa o silêncio, se deixa pulsar, ritmada. Com a caneta, rabisca, desenha enquanto espera... A mão cansada - de unhas curtas, sujas - vive o presente da espera. Com a caneta: setas, setas, desenha setas e limpa a sujeira que trouxe, ameaçando o silêncio da página que agora começa a se conformar¹.

O ato de escrever acompanha o desejo de uma lógica que ajude a prever interdições, separações, rejeições e, ao mesmo tempo, o desejo de romper com o que limita o poder deste discurso, de permitir o desenrolar dos acasos e das aparições aleatórias. Mas, o que agora profiro através da materialidade das palavras, nada mais é do que discurso controlando discurso, afirmações de procedimentos de controle que teimam em não se reconhecer como tal.

Tantas vontades: de conhecimento, de verdade, de potência... Todas acompanhadas da inevitável certeza de que precisam retornar aos ruídos² para permitir a aparição de argumentos teóricos que se articulem em palavras-vida - escritas no momento em que elas nos escrevem nos processos de criação e elaboração de nós mesmos.

¹Esse e todos os demais trechos destacados na presente sessão foram extraídos de anotações pessoais escritas durante o processo de criação da dissertação apresentada.

²Ruídos que não são produzidos somente pelas instituições que selecionam, rarefazem os sujeitos que falam, mas pela própria noção de sujeito como autocentrado, coeso e universal.

O pensamento, confuso, embora organizado em seu caos, é aquele que tenta, cogitando as condições de possibilidade.

Embora o escrito às vezes pareça tão somente um comentário, um texto segundo, há invenções: recria-se Foucault, Judith Butler, Valle-Inclán, Kayser - e tantos outros companheiros de madrugada - às imagens e dissonâncias daqueles que se arriscam no próprio intento, sem conseguir deles se libertar (se bem que não precisem ou não queiram).

E estes textos segundos, estas promessas de recriação, não nos satisfazem, não fundem pretensas experiências reais às abstrações que afligem a nós, “acadêmicos”, não preenchem vazios nem se pretendem troca: apenas formam-se. E ao ato de constituírem-se como tal: incomodam, perturbam, provocam.

Eis um espaço que só existe quando preenchido por articulações que se conformam no momento em que são produzidas para logo depois morrerem no barulho das linhas anteriores. Sinto que é possível ouvir a respiração de outros silêncios, nos espaços similares de um caderno, uma agenda, um bloco de notas...

Este é, então, o momento em que me apresento efeito desses textos e incômodos. O que quero desenvolver aqui? Que pretendo com estas palavras e estes silêncios? Mais uma vez, recorro a Clarice Lispector, uma de minhas *super-outras*: “Não sei o que quero e, quando descobrir, não preciso mais. Acho que quero entender. Quando escrevo, vou descobrindo, aprendendo. É um exercício de aprendizagem da vida” (1980, p.206).

Assim, demolidas as expectativas de apresentar aqui a defesa de quaisquer verdades arbitrárias, tudo o que posso oferecer é uma última advertência para aqueles que decidiram me acompanhar: há no processo de criação desse trajeto um tipo de ânsia em apreender tudo o quanto possível, o que, fatalmente, me levará a períodos pouco claros, como este, e uma ou outra confusão de pensamentos. Por isso, não me perdoem!

No caminho de reflexões tecido por e nestas palavras, a única promessa que existe é a de que me perderei. Restando-me, portanto, assumir o ato de perder-me como um risco calculado, embora pouco controlável. Tampouco me perdoe(m) se isso de fato acontecer, pois que, então, estaremos diante da possibilidade do novo³,

³ Lembremos que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 2004, p.26).

da surpresa, de encontrar atalhos ou escolher outros percursos, outras rotas e estratégias para este caminhar. Eis, então, o nosso acordo prévio: trabalhem com a potência dos erros, das falhas e dos desvios, sem recorrer ao refúgio do ideal.

A escrita, assim como aquela que escreve, conforma-se aqui como um efeito de perturbações, incômodos e provocações diversas com as quais atualmente se deparam ambas (escrita e autora). E como surgiram tais perturbações? Pode-se dizer que existem há um longo tempo, mesmo antes de se reconhecerem como tal, adormecidas sobre o mistério, à espera da oportunidade de um salto quântico à matéria.

A despeito do incômodo: partindo do desconforto e superada a estagnação inicial – provocada pelo reconhecimento dos abismos teóricos que nos subtraem o chão, a estabilidade e nos obrigam a enfrentar nossas próprias armadilhas – sobrepõe-se a necessidade de encarar estes abismos (com desejo e repulsa). A necessidade de conferir formas, superfícies, aos incômodos e inquietações que nos atacam, através destas palavras que se pretendem vida e pulsação.

Entretanto, não acreditem nas palavras! Há que lembrar das interdições e interferências que assombam a escrita: escrever é também apagar, selecionar, subtrair, ignorar, esconder, recortar, limitar, silenciar... Ainda agora, muito do que pensei, senti, vivi, experienciei, se perdeu. E mesmo quando se escreve com a sensação de que tudo está vivo na memória, no corpo, coisas se perdem, desaparecem. Além disso, há um receptor, aliás, vários deles (sempre há) e nem tudo é pra você(s) escrito: vontade de preservação, medo da fragilidade ante aparecimentos incontroláveis, manutenção das relações estabelecidas, respeito aos acordos sociais, à uma lógica do que e como devo ser. Não acreditem nas palavras: joguem com elas! Dividir inquietações com o papel, através deste jogo com palavras, pode ser uma possibilidade de vômito e de acolhimento.

Observação:

Há, também, o espaço do corpo: a incógnita, o trânsito, tudo e nada, fragmentos em comunicação e um todo que se organiza: é o lugar do encontro, do múltiplo, da percepção, do medo, da insegurança. Onde todos estão e com o que se relacionam. Os desconhecidos outros que também sou "eus". Tem nomes próprios, oficiais e extra-oficiais, respira, move-se, sente, sonha.

Tenho um, entre tantos nomes: Milena. Eis minha identidade formal e socialmente mais estratégica, diria. De maneiras distintas posso me apresentar (escolho o que me convém) e, em cada uma delas, me invento e re-invento, e morro, e mato, e ainda assim, sobrevivo! Num exercício de criação (e descobrimento) de múltiplas identidades que se arriscam em suas cores, formas e texturas polifônicas.

Lembrar das interferências... Não é só o papel, nem o branco: há o corpo! Há o corpo! E se há o corpo... Há a morte! E se há a morte... Há a vontade de fim.

Das muitas possibilidades de definição, a mais perturbadora sempre foi, para mim, a de MULHER. Já que entendo o conceito de identidade relacionado a variáveis inconstantes, estruturadas por conveniências e em eterno devir, como crer que possa, meu corpo (que é tantos), definir-se por uma identidade de gênero e de sexo fixa e invariável?

Corpo em fuga, corpo abismal, corpo em trânsito, em delírio, em ruptura, em transformação, corpo-em-vida, corpo possível, reorganizável, descartável, transmutável, corpo estruturado, desestruturado, dilacerado, corpo construído, agregado, compactado, expandido, comercializável, corpo semântico, desnaturalizado, fragmentado, metafórico, jurídico, injustificado, desequilibrado, inconstante, corpo indefinível...

Tratam-se, então, de configurações às quais os corpos estão submetidos, num processo constante de padronizações que os normatizam e legitimam dentro de uma suposta identidade feminina universal, por meio da qual poderia ser reconhecido e categorizado.

Paradoxalmente, é na reiteração discursiva desses corpos (na repetição incessante de definições, imagens e performances corporais, associadas, naturalizadas e reproduzidas como próprias às mulheres), que os mesmos se enunciam como identidades deliberadamente construídas, denunciando o mito da identidade feminina como essência.

Entretanto, como sugerir a possibilidade de expansão destes corpos para além das fronteiras que as categorizações engendram? É possível fugir dessa estrutura, desse catálogo impresso e imposto aos corpos e por meio deles? Como escapar da categorização binária homem/ mulher – divisão “natural” – a partir da

qual o corpo é pensado, constituído e identificado, num reiterado processo de apagamento de tudo o que foge a esses centros coerentes e originais?

Não tenho respostas, apenas vestígios, rastros, suposições...

E ainda há o desafio de lidar com o discurso, com os conceitos, as palavras (de novo elas!): falar de homem, mulher, feminino, masculino, travesti etc. torna-se uma difícil tarefa quando há o intento de não reiterar a existência de categorias rígidas e determinadas. Quando se buscam outras alternativas, distintas da legitimação de identidades definidas, primárias e estáveis como centros anteriores às expressões de gênero, sexualidade e desejo.

Essa dificuldade em lidar com os conceitos detona uma crise do indizível: como falar de tudo aquilo que não se pode definir ou determinar? Esse intento não produziria uma série de substituições de centros, encadeados numa mesma estrutura e, portanto, reafirmando tudo aquilo que tentam negar? Eis um buraco negro.

As palavras, assim como as coisas e os conceitos com os quais se relacionam, carecem, também, desse *Status Quo* inconstante e contextual, na produção de estratégias de discurso que assumam o risco, o erro e as dissonâncias como co-criadoras de suas invenções discursivas.

Cada palavra escrita é como um beijo na página branca... Cada beijo é a véspera do mistério, do indecifrável, do desconhecido que é a próxima letra, sentença, imagem... Palavras são forças que me tragam com violência e sedução. [...] É com elas que subo neste palco, com elas tenho descoberto intensos percursos e metamorfoses. Preciso escrever, não porque precise de respostas, mas porque o que me move é o mistério.

Ainda assim, não creia nas palavras... Elas seguem como incessantes tentativas de controle. Duvidemos delas, sempre. Criemo-las para o constante movimento. Dessa forma, talvez seja possível percorrer as travessias das páginas que seguem com a sensação de que tudo continua em movimento e de que a vida não se acomodou nos dogmas, talvez...

INTRODUÇÃO: SOBRE INCÔMODOS DO FEMININO

O feminino, de uma forma ou de outra, acaba por incomodar, por se fazer questão, por produzir polêmica. Ou por calar, por se fazer silêncio, por insistir, como num diálogo de surdos, a nada dizer que faça sentido. Ou, simplesmente: a nada dizer. E, ainda aí (ou especialmente aí), ele incomoda (BRANCO, 1991, p.17).

Questões relacionadas a gênero sempre estiveram presentes em minhas investigações artísticas e serviram de impulso para boa parte dos processos criativos nos quais estive envolvida nos últimos anos. Entretanto, a complexidade da noção de feminino ainda não havia sido problematizada em nenhum momento dessa trajetória. Ao deixar de questionar o que entendia como feminino, de que noção estava partindo, invisibilizei, provisoriamente, importantes questões e problematizações teóricas que envolvem a conceituação de gênero e sexo que, já há muito, movimentam o pensamento feminista.

No contexto histórico atual, em que categorizações como as de gênero são problematizadas, a utilização de palavras como *mulher* e *feminino* evoca uma complexidade tal que dificulta a abordagem do tema e traz certo desconforto (de difícil tradução) ao discurso. Deparei-me com esta questão ao entrar em contato com as proposições de Judith Butler⁴ em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, no qual a autora problematiza a ideia de que o sexo é natural e o gênero construído culturalmente.

Segundo Butler “talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (BUTLER, 2003, p.25), e ainda: “homens e mulheres são categorias políticas, e não fatos naturais” (ibid, p.168). Dessa forma, o sexo seria uma categorização discursiva dos corpos, construída e estruturada culturalmente, assim como o gênero e em relação a ele.

Admitir essa categorização binária dos corpos sexualizados (homem/mulher) como uma divisão “natural” seria admitir a existência de uma identidade

⁴Filósofa nascida em Cleveland, Ohio (1956), professora da *University of California*, é Ph.D. em filosofia pela *Yale University* (1984). Seus trabalhos trouxeram grandes contribuições para as teorias do feminismo contemporâneo e de outras áreas do conhecimento, como a sociologia e a filosofia pós-estruturalista.

definida, primária e estável (um “eu verdadeiro”) por trás das expressões do gênero, da sexualidade e do desejo – existência questionada pela autora. Partindo da noção de gênero como *efeito*⁵ (e, portanto, distinto do lugar de um sujeito autocentrado), a autora propõe que a identidade é também um efeito de aparecimento e não o sentido do sujeito em si. Logo, não existiria uma identidade de gênero anterior às expressões de gênero, porque a própria identidade seria uma expressão *performativamente* constituída, sendo, portanto, variável, contextualizada e instável:

O gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2003, p.20).

Dessa maneira, o “feminino”, utilizado discursivamente de forma a denotar uma categoria rígida e determinada - e não um *efeito* inconstante e contextual -, contribuiria para legitimar sua conformação dentro de um determinismo existencialista, que o enrijeceria em padrões muito restritos de práticas corporais, privilegiando certos estereótipos idealizados.

Sob efeito desse contato com questões e problemas relacionados ao conceito de gênero e, conseqüentemente, ao de sexo, sexualidade e corpo, deparei-me com a complexidade das associações que se estabelecem no engendramento e aceção desses termos. Muitas vezes, no intento de discutir questões relativas a problemas sociais, políticos e culturais vividos por mulheres, incorremos na utilização do termo “feminino” para referir-nos a determinado grupo social (numa classificação sexuada dos corpos) dentro de um sistema binômio que o define em oposição ao masculino, sem nos atentar à problemática dessa aplicação maquinal. Da mesma maneira, incorremos na utilização do termo “mulheres” – como acabo de fazer na sentença anterior –, universalizando uma categoria social como um dado natural biológico, numa tentativa de amalgamar diferenças para a construção de um sujeito político coerente e supostamente mais forte.

⁵O gênero seria um fenômeno inconstante e contextual, um *efeito* que se manifesta em um regime de diferenças (que singularizam, individualizam o sujeito), num jogo de referências historicamente situadas e politicamente fabricadas (BUTLER, 2003).

Assim, junto a essas inferências, surgiu o incômodo, o desconforto, o problema: como abordar a questão sem ratificar, sem legitimar, a estrutura binária através da qual se opera a classificação e o domínio dos corpos como categorias fechadas, restritas e determinadas, privilegiando certa *lógica do dever-ser*⁶?

Partindo dessa desestabilização inicial (provocada pelo reconhecimento do abismo que me foi apresentado), passei a refletir sobre que abordagem poética da cena, que composições estéticas estariam imbricadas em um processo criativo que colocasse em questão as conformações atuais dos corpos ditos “femininos” como padrões incorporados e a serviço dessa *lógica*. E ainda: como essa abordagem poderia sugerir a possibilidade de expansão destes corpos para além das fronteiras que as categorizações engendram?

Se considerarmos a proposição de Judith Butler quando afirma que o gênero é performativo, talvez encontremos pistas, provocações que dialoguem com essas questões e que nos ajudem a levantar algumas estratégias criativas para abordá-las. Vejamos o que a autora diz a respeito:

Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um ato, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocrítica e aquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantástico (BUTLER, 2003, p.211).

Nas próprias estruturas do gênero, portanto, poderíamos encontrar os caminhos para subvertê-lo, já que o processo de subversão dá-se, necessariamente, no *interior* das estruturas e leis sobre as quais pretende agir. Dessas considerações, podemos extrair que o feminino, como categoria que universaliza características provisórias e contingentes, tornando-as, por meio dos rituais cotidianos, a norma – ou, nas palavras de Judith Butler “impõe uma unidade artificial sobre um conjunto de atributos que, caso contrário seriam descontínuos” (2003, p.114) –, pode ser performativamente reinventado, reinscrito, a partir das fissuras que,

⁶Refiro-me aqui à *lógica* da qual trata o sociólogo francês Michel Maffesoli em trabalho intitulado *No Fundo das Aparências*. Cito: “Cada época tem suas ideias obsedantes que, é claro, não são nada além de pessoais. (...) Uma dessas ideias obsedantes, que de uma maneira transversal percorre todas as civilizações, está no sentido simples do termo vida moral. (...) às vezes, ela exprime-se enquanto *morale stricto sensu*, isto é, assume a forma de uma categoria dominante, universal, rígida, e privilegia, com isso, o projeto, a produtividade e o puritanismo, numa palavra, a *lógica do dever-ser*” (2002, p.25).

potencialmente, forçam, em seu *interior*, a abertura de espaços para a autocrítica, para a paródia de si mesmo.

Talvez, então, seja possível utilizar a performance do grotesco num viés de ação que, estrategicamente, desestabilize o feminino, acentuando seu caráter artificial e desnaturalizando sua existência e essencialidade. Ao valer-se performativamente das próprias características que definem o feminino – sobretudo aquelas que impõem um modelo corporal pré-definido, idealizado e “biologizante” –, o grotesco, em sua modalidade crítica, apresentar-se-ia como um recurso para desmascarar convenções e ideais, desestabilizando identidades poderosas (como as de gênero). Por intermédio da paródia, cujo efeito inquietante seria obtido pela exposição ridicularizante das situações estabelecidas, poderia, ainda, expor de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo que engendram essas identidades (PAIVA e SODRÉ, 2002, p.69).

Portanto, na pesquisa que aqui se desenvolve, o caminho que tomaremos como possível abordagem poética para desestabilizar a categoria “feminino” utiliza-se do grotesco como uma estratégia que funciona por catástrofe⁷ e que promove dissonâncias das quais decorrem o fantástico, o espanto, o terror, o riso, a ironia, o escárnio, o horror e o nojo. Contudo, uma problematização dessa relação será necessária e, para tanto, discutiremos ao longo do trabalho a noção de *Grotesco Feminino* proposta pela professora de literatura e crítica literária do *Hampshire College* (Massachusetts - USA), Mary Russo.

Muito embora o interesse artístico pela articulação possível entre o feminino e o grotesco tenha surgido ainda nos meus primeiros anos de graduação na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA)⁸, essa abordagem

⁷“Não a mesma dos fenômenos matemáticos ditos “caóticos” ou da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada.” (PAIVA e SODRÉ, p.25).

⁸Mais precisamente no processo de criação de parte do “drama trágico” **Mary Stuart** (1800), do historiador, poeta e dramaturgo alemão Friedrich von Schiller. O exercício cênico ocorreu no terceiro módulo de minha graduação em Interpretação Teatral (concentrado no estudo de tragédias e comédias a partir da encenação de textos clássicos). Na oportunidade, ao lado das então estudantes Marcelle Pamponet, Susan Kalik (direção teatral) e Ana Paula Brasil (interpretação teatral), pude desenvolver um trabalho cênico que se utilizava do grotesco como abordagem potencial para a cena. Focalizado no corpo e partindo de um processo de animalização, o trabalho surpreendeu-me ao se apresentar como uma potente possibilidade de desestabilização do feminino como uma categoria pura, genuína e bem-acabada. Esse processo abriu espaços para contaminações e atritos entre os binarismos que envolvem as políticas do corpo (como as tensões

tornou-se também uma articulação teórica em minha trajetória acadêmica a partir do desenvolvimento de um projeto de pesquisa no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Orientado pela professora doutora Hebe Alves da Silva, o projeto culminou com a montagem integral do espetáculo **Dorotéia** (texto de Nelson Rodrigues), também sob sua direção (ANEXO D, p.165). **Dorotéia** foi a primeira realização do Panacéia Delirante⁹, grupo de teatro do qual faço parte e com o qual, há quase cinco anos, compartilho minhas experiências artísticas mais relevantes e fecundas¹⁰.

Os planos de trabalho que desenvolvi no Programa envolviam diretamente uma articulação do feminino com o grotesco na obra do dramaturgo Nelson Rodrigues e foram assim intitulados: *O Feminino Grotesco: Reflexões Cênicas*, cujo objetivo era investigar o grotesco em cena a partir do estudo de personagens da peça **Dorotéia**; e *O Feminino Grotesco e a Recepção de suas Expressões Cênicas*, que pretendia verificar a atualidade crítica do grotesco (como abordagem cênica na composição das personagens) a partir da realização de uma análise de sua recepção teatral.

A utilização do grotesco como um viés estético e político para a abordagem do feminino na obra em questão justificou-se pela identificação desse enfoque estratégico na própria dramaturgia de Nelson. Como aponta Raquel Paiva e Muniz Sodré:

Drama, humor e morbidez, elementos normalmente incongruentes, combinam-se por meio de hipérboles, repetições, acúmulos e dualismos tensos, para corroer as situações morais

entre natureza e civilização, humanidade e animalidade, e, sobretudo, as demarcações de feminino e masculino), resultando numa provocação artística com a qual continuo a arriscar-me desde então.

⁹Ao lado das atrizes do grupo Panacéia Delirante e sob a direção da professora doutora Hebe Alves, tive a oportunidade de levar ao palco esta farsa de Nelson, pela primeira vez, em agosto de 2010, no Espaço Cultural da Barroquinha. O espetáculo foi contemplado, na ocasião, pelo Prêmio Myriam Muniz de Teatro da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) e, posteriormente, realizou nova temporada no Espaço Xisto Bahia, também na cidade de Salvador. **Dorotéia** foi ainda contemplado pelo edital BNB de Cultura 2010 – parceria BNDES, com o qual circulou por duas cidades do interior da Bahia. É também ganhador do *Special Prize for Innovation and Creativity* do *VIII International Student Theatre Festival “Teatralny Koufar”*, realizado na cidade de Minsk, Belarus, sendo a primeira produção brasileira a participar do evento. Recentemente, o espetáculo foi selecionado pelo Prêmio Nelson Brasil Rodrigues de Teatro 2012, também da FUNARTE, através do qual cumpriu temporada no Rio de Janeiro, em agosto do mesmo ano.

¹⁰O grupo, que existe desde 2008, é composto também pelas atrizes Camila Guilera, Jane Santa Cruz, Lara Couto e Llíth Marques.

que, na vida social, prosperam em um clima de afetação ou de gravidade. O naturalismo e o expressionismo apontados em Nelson pela crítica oficial passam ao largo do grotesco crítico que, na verdade, sempre respondeu pelo choque (e pela incompreensão) do espectador (2002, p.78-79).

Em **Dorotéia**, essa “corrosão das situações morais” delineia-se por intermédio de um violento discurso sobre desejo e repressão no que concerne à conduta moral socialmente relacionada à sexualidade das mulheres na cultura ocidental, “civilizada” e burguesa. Por meio de uma estilização grotesca e da criação de personagens hiperbólicas, o autor constrói um universo dogmático, de clausura e negação do amor, produzindo um jogo de distorções que proporciona intenso questionamento e inquietações pertinentes às relações entre desejo, pudor, moralismo e desvio.

Foi estimulada pelos estudos desenvolvidos então que decidi continuar investigando a relação entre o feminino e o grotesco, passando a tomá-la como um caminho de articulação teórico-prática potencialmente subversivo, cuja tensão criativa talvez possa sugerir a possibilidade de implosão do feminino e de sua expansão para além de uma categoria rígida e estável.

Acredito, portanto, ser relevante a escolha do grotesco como uma estratégia cênica produtiva – de abordagem política, poética e estética – para a investigação teórica aqui apresentada, pois que suas composições estranhas, paradoxais e irônicas desenvolvem-se em diferentes contextos e são, historicamente, associadas ao desvio, à subversão das normas dominantes, dos costumes e das convenções sociais. Nessa direção, os *esperpentos* surgem como uma proposta artística mais específica, cujas composições apresentam-me a possibilidade de analisar as articulações entre grotesco e feminino a partir de performances cênico-dramatúrgicas corrosivas e, muitas vezes, subversivas.

Segundo Consuelo Maldonado¹¹, a palavra *esperpento* designaria um tipo de ser que, por suas ações, gestos e palavras, é reduzido a boneco (2010, p.46). Apropriando-se do termo de forma a ressignificá-lo, o dramaturgo, poeta e novelista espanhol Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) utilizou-se da expressão coloquial e popular para designar um nova proposta dramatúrgica. O

¹¹Atriz e pesquisadora equatoriana, mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, com a qual irei dialogar no presente trabalho.

esperpento passou a denominar, então, uma série de obras nas quais o autor promovia rupturas estilísticas com a literatura predominante e trabalhava com o grotesco de forma a denunciar a conjuntura social e política da Espanha de seu tempo.

Surgido como uma proposta dramatúrgica inovadora, o *esperpento* esteve sempre associado à necessidade de criação de uma cena dissonante, às avessas, fragmentada e esteticamente chocante, e da composição de personagens-limite, cujas corporeidades são exageradas e hiperbólicas como as de um boneco ou um fantoche. Para a pesquisa atual, o *esperpento* será tomado como uma proposta artística que trabalha com o grotesco na articulação e delineamento de espaços de criação. Portanto, me concentrarei em uma análise da atuação do grotesco no *esperpento* como estratégia cênico-dramatúrgica no que concerne, sobretudo, às proposições criativas que potencializariam suas características subversivas de maneira a desestabilizar configurações normativas do feminino.

O *esperpento*, como uma apresentação estilizada da realidade sensível e que, ao mesmo tempo, revela o caráter fundamentalmente absurdo e fantástico dessa realidade, se insere nesta pesquisa pelo seu potencial de subversão, sua intenção de crítica social implícita e o seu desrespeito pelos limites, pelas fronteiras. No universo apresentado por Valle-Inclán em suas obras *esperpênticas*, as personagens ganham vida no diálogo com o espelho côncavo, que produz corpos coisificados e grotescamente redimensionados. Para a pesquisa proposta, essas características serão investigadas como mecanismos de crítica ao corpo classificado como feminino (um corpo sexuado) “modelado por forças políticas com interesses estratégicos em mantê-lo limitado e constituído pelos marcadores sociais” (BUTLER, 2003, p.185).

Objetiva-se, portanto, explorar composições artísticas ligadas aos *esperpentos* e suas características básicas para discutir, pelo viés do grotesco, a necessidade de padronização dos corpos ditos femininos e sugerir a possibilidade de expansão e recriação destes corpos para além de suas categorizações. Dessa maneira, adotarei os *esperpentos* como um espaço de experiências artísticas politicamente comprometidas e suas provocações estéticas de abordagem grotesca. Nesse sentido, discutirei não só o trabalho de Valle-Inclán como também

aproximações e articulações mais contemporâneas do *esperpento* no que denomino *composições esperpênticas*.

Para jogar com o grotesco, trabalharei, sobretudo, com PAIVA e SODRÉ (2002), Wolfgang Kayser (2009) e com as discussões promovidas por Mary Russo em seu título *O Grotesco Feminino: risco, excesso e modernidade* (2000), propondo uma inversão de seu termo central para chegar à noção de *femininos grotescos*. Já para problematizar as questões de gênero, sexo e corpo, estabelecerei diálogos com teóricas feministas, notadamente de abordagem pós-estruturalista, como é o caso da já citada filósofa Judith Butler, com qual estarei em constante contato e fricção ao longo do texto.

De modo que, na primeira parte deste trabalho, buscarei problematizar a relação entre os conceitos de feminino e grotesco e verificar algumas tensões e travessias imbricadas nessa articulação. Num segundo momento, o intento será permitir que os *esperpentos* invadam o texto para discutir como essa relação pode ser identificada nos trabalhos de Valle-Inclán de forma a sugerir e evocar o grotesco como estratégia cênico-dramatúrgica para a desestabilização do feminino. Na terceira parte, farei uma incursão por *esperpentos* em criações artísticas mais contemporâneas, debatendo como suas características e atravessamentos poderiam conformar um território cênico no qual a presença de *femininos grotescos* desenvolveria um efetivo processo de desestabilização do feminino como categoria estável do corpo. Por último, compartilharei aspectos da contaminação desse processo investigativo em meus atuais processos de criação.

Nesse ponto, é importante esclarecer que considero o processo de criação de forma próxima ao entendimento de Antônio Araújo, para quem ele não é apenas produtor de conhecimento, mas é, ele mesmo, conhecimento. Cito:

Conhecimento de si e do outro. Conhecimento-em-movimento. Conhecimento nômade e nomadizador. O processo como uma viagem sem lugar de chegada ou, ao contrário, com múltiplos destinos. Nele, o conhecimento vai se construindo gradualmente, por atravessamentos, simultaneidades e justaposição de experiências. (in: RAMOS [org.], 2012, p.108).

O referido processo criativo será desenvolvido de forma paralela às páginas que se seguem, partindo de diálogos entre estudos teóricos acerca do tema, exercícios práticos e laboratórios relativos à investigação cênica. Para tanto,

trabalharei em intercâmbio com o grupo de teatro Panacéia Delirante e em diálogo com premissas encontradas em trabalhos cênico-dramatúrgicos do grupo Malayerba¹², sobretudo em sua articulação com os *esperpentos*.

Dessa maneira, convido-os a verificarem junto comigo a possibilidade de converter inquietações que giram em torno do feminino – associado a uma categoria dominante que configura, determina e confina o corpo de forma a privilegiar certo “puritanismo” – em propulsoras de um processo investigativo, sendo esse o mote que confere sentidos e afeto a essa pesquisa. Vejamos como *femininos grotescos*, articulados por/em composições *esperpentênticas*, podem nos apresentar estratégias para desestabilizar e, talvez, transgredir as fronteiras que categorizações do corpo engendram.

¹²Com trinta e três anos de existência, o grupo Malayerba (Erva má, em português) é formado por uma equipe de artistas profissionais de procedências distintas (Equador, Argentina, Espanha E Chile). Fundou-se na cidade de Quito (Equador) e, atualmente, se constitui de forma legal como *Asociación Cultural Taller de Teatro Malayerba*.

1. FEMININOS GROTESCOS: SOB TENSÕES E TRAVESSIAS

Nas superfícies destas páginas apresentarei uma composição de incertezas, riscos e, sobretudo, incômodos, na qual algumas tensões e travessias¹³ potencializarão os espaços de investigação artística produzidos. É importante esclarecer que esses espaços aqui desenhados (e discutidos), ganharão forma a partir diversos pontos de encontro e tensão (ou nós), em linhas de fuga e desvios, de tal maneira que não há o intuito de chegar a um mapa final, mas sim de explorar as próprias tensões e travessias. Nesse primeiro momento me dedicarei a um importante nó, cuja presença recorrente produz os mais fortes impulsos desse trabalho: a problematização do que se define como feminino pelo viés do grotesco. Portanto, estão imbricadas no processo aqui desenvolvido, algumas questões relacionadas às problemáticas de sexo e gênero que, entretanto, aparecerão rasuradas e borradas por uma necessidade de recorte e delimitação metodológica.

Tratando-se esse trajeto de uma arriscada tentativa de desestabilizar a noção mais habitual de feminino (como um padrão biológico natural de gênero) por intermédio do grotesco, partirei de uma inversão da expressão utilizada por Mary Russo em seu título *O Grotesco Feminino: risco, excesso e modernidade* (2002) e também da adesão do plural para maleabilizar e friccionar a universalidade dos termos. Proponho, então, um jogo com noções de “femininos grotescos” e com o risco de algumas tensões e travessias imbricadas na problematização desses termos e na escolha por esta relação (que não é confortável ou apaziguada) como mote expressivo. Apostemos na pertinência da utilização do grotesco como uma estratégia para implodir, tornar estranho, tensionar padrões e comportamentos morais que definem o feminino como uma categoria político-social estável e questionar sua naturalização, pela via de teatralidades contemporâneas.

Dessa maneira, tomemos os dois termos propostos de forma a verificar o potencial do grotesco em evocar a implosão e a desestabilização do feminino,

¹³*Travessia*: “Ato ou efeito de atravessar uma região, rio ou mar”, no contexto náutico, também pode ser entendida como “Vento forte e contrário à navegação” (KURY, 2001, p.789). O conceito parece supor um jogo de forças que abre fendas e exige passagem pela resistência dos ventos, que não é outra senão sua própria maneira de resistir. Nesta pesquisa, as travessias surgem num jogo de forças entre atravessamentos afetivos que invadem o texto e cujos vetores (cortes, feridas, rastros de origem e fim desconhecidos), múltiplos, desdobram-se sobre si mesmos e se convertem no próprio texto invadido, violentado.

jogando com os contrastes e contradições advindos de sua definição. Proponho, agora, algumas aventuras teóricas de diálogo com estudos de gênero numa abordagem mais problemática (e errática) da noção de feminino. Para tanto, buscarei algumas ideias da filósofa Judith Butler e, junto a elas, perturbações, desconfortos e problemas. Sendo estes, motivos para novos atravessamentos: encenemos em um rápido desvio, os incômodos que acompanham algumas discussões sobre gênero com as quais precisaremos lidar para problematizar o conceito de feminino.

DESVIO I: AFINAL, O QUE É GÊNERO? EIS UMA QUESTÃO...

Gender (inglês), Geschlecht (alemão), Genre (francês),
Género (espanhol)

A raiz da palavra em inglês, francês e espanhol é o verbo latino *generare*, gerar, e a alteração latina *gener-*, raça ou tipo. Um sentido obsoleto de “to gender” em inglês é “copular” (Oxford English Dictionary). Os substantivos “Geschlecht”, “Gender”, “Genre” e “Género” se referem à idéia (sic) de espécie, tipo e classe. “Gênero” em inglês tem sido usado neste sentido “genérico”, continuamente, pelo menos desde o século quatorze. Em francês, alemão, espanhol e inglês, “gênero” refere-se a categorias gramaticais e literárias. As palavras modernas em inglês e alemão, “Gender” e “Geschlecht”, referem diretamente conceitos de sexo, sexualidade, diferença sexual, geração, engendramento e assim por diante, ao passo que em francês e em espanhol elas não parecem ter esses sentidos tão prontamente. (HARAWAY, 2004, p.209)

O conceito de gênero tem sido usado há décadas como uma categoria de análise histórica – não sem uma boa dose de divergências e conflitos teóricos sobre sua eficácia política – por estudiosas feministas, sobretudo americanas e de fala inglesa¹⁴. Para elas, a utilização do conceito de gênero apresentaria uma

¹⁴No Brasil, a utilização do conceito de gênero ganhou boa parte das teóricas feministas (amplamente debatido e difundido a partir da década de 1990), disseminando-se em artigos, ensaios e publicações sobre o tema, sobretudo após a circulação, ainda em fins dos anos 80, da tradução do importante artigo *Género: uma categoria útil de análise histórica* (1988): trabalho escrito pela historiadora Joan Scott e que apresentou grandes contribuições aos estudos em questão. Muito embora sobre suas proposições tenham sido discorridas severas críticas, sobretudo por não realizar nenhuma restrição à Foucault, de quem adota o conceito de poder, e por uma

possibilidade de escape do “determinismo biológico” imbricado no uso do termo “mulheres”, embora reconheçam que este último indicaria a existência estratégica de um “sujeito político coletivo” muito importante para as lutas e conquistas político-sociais das primeiras feministas¹⁵ (PISCITELLI, 2002, p.3).

Contemporaneamente, estudiosas feministas têm nutrido intensos e frutíferos diálogos com campos teóricos e disciplinas diversas, tensionando e esgarçando o conceito de gênero ao inserir suas discussões no palco interdisciplinar do conhecimento. Esse quadro é composto por deslocamentos de referências teóricas que coincidem com reinvidicações, por parte de diferentes estudiosas, relacionadas à identificação de diferenças dentro do próprio movimento feminista. Processo que contribuiria para apimentar as discussões em torno da questão e intensificar a produção de críticas aos chamados estudos de gênero e, sobretudo, às raízes epistemológicas sobre as quais se assentam (PISCITELLI, 2002, p.13).

Nessa corrente, estão estudiosas como a bióloga e historiadora da ciência Donna Haraway e a filósofa Judith Butler. A primeira situa-se no campo da crítica ao que chama “conhecimento ocidental” discutindo e questionando os pressupostos que subjazem à sua construção. Para ela, os conceitos de gênero remetem à sua necessária distinção do sexo, mas não historicizam ou relativizam as raízes “históriciepistemológicas” que estão na lógica da análise dessa distinção, nem os próprios pares que a conformam (ou seja, sexo e gênero)¹⁶.

Inserida nessas discussões está Judith Butler, que trata da distinção sexo/gênero questionando suas raízes epistemológicas e coloca em dúvida a

supervalorização do discurso, delegando ao gênero um caráter descritivo substituto do termo “mulheres”. Para um dedicado estudo do conceito de gênero, recomendo a leitura do artigo “Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra mulheres” (2008) de Heleieth Saffioti.

¹⁵Na contramão das autoras que optam pela utilização dessa abordagem encontra-se grande parte das feministas francesas, que recusaram a utilização do conceito de gênero, optando pelo emprego da expressão “relações sociais de sexo”. Para muitas dessas autoras, o próprio sexo não tem um caráter de pureza biológica, pois também ele é sujeito a uma elaboração social, que pode ser negligenciada quando naturalizamos processos que são, de fato, elaborados e estruturados historicamente.

¹⁶“Segundo a autora, na insistência no caráter de construção social do gênero, o sexo e a natureza não foram historicizadas e, com isso, ficaram intactas idéias (sic) perigosas relacionadas com identidades essenciais como ‘mulheres’ ou ‘homens’. [...] Além disso, Haraway considera que a categoria de gênero obscurece ou subordina todas as outras – raça, classe, nacionalidade – ‘outras’ que emergem, nitidamente, das ‘políticas da diferença’. O problema reside no gênero como identidade global (e central).” (PISCITELLI, 2002, p.13).

própria categoria de sujeito, argumentando que essa identidade centrada, anterior e essencial, seria, de fato, um construto performativo. Para ela, a identidade de gênero é uma reprodução reiterada de sequências de atos performativos que não prescindem de um *performer*, ou de um ator, preexistente. Entretanto, isso não significaria a ausência de um sujeito, mas um deslocamento de sua localidade, ou seja, ele não está mais antes de seus feitos, pois que não é mais entendido como uma causa anterior, primária e estável: “em vez de partir da premissa de que o sujeito é um viajante metafísico preexistente, Butler descreve-o como um sujeito-em-processo que é construído no discurso pelos atos que executa” (SALIH, 2012, p.65).

Temos assim que, para a autora, distinto de uma verdade natural interna (de uma identidade fixa), o gênero e o próprio sexo seriam:

[...] a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser. (BUTLER apud SALIH, 2012, p.89)

E é, sobretudo, com essas ideias, que vamos jogar a partir de agora¹⁷.

1.1 ARTICULAÇÕES TEÓRICAS ENTRE O FEMININO E O GROTESCO

Seguindo as proposições de Butler, “[...] o ‘feminino’ já não parece mais uma noção estável, sendo seu significado tão problemático e errático quanto o de ‘mulher’.” (2003, p.09). Sua aplicação discursiva prescinde, portanto, de certa abordagem crítica, de uma reterritorialização ou desestabilização de seus

¹⁷Reconheço que a ação de contextualizar nesse voo rasante, décadas de estudos e debates feministas, abre fendas e fissuras significativas no texto e, violentamente, exclui do palco questões bastante pertinentes que não alcançarei no presente trabalho. É possível observar, por exemplo, a ausência das importantes discussões sobre as noções de patriarcado, os debates em torno da “heteronormatividade compulsória” ou, ainda, imbricações do gênero com aspectos que, todavia, não se distanciam da questão, como sua articulação com raça, classe e etnia. Entretanto, sendo bastante ampla e complexa a questão em torno dos estudos de gênero, coube a mim, nessas rápidas explanações, apenas contextualizar as opções de recorte teórico com os quais articulo e agencio o processo investigativo encenado nessas páginas.

territórios cultural e politicamente fixados, que destaque seu caráter de efeito discursivo sobre os corpos, fora do campo do naturalmente dado.

Assim, retomando a abordagem artística desse trabalho, indago-me: o grotesco como uma estratégia cênica seria capaz de relacionar-se com esse conceito de feminino de forma a implodir, deslocar, desestabilizar suas conformações como padrões incorporados e a serviço de uma *lógica do dever-ser*? E ainda: que abordagens da relação entre feminino e grotesco poderiam sugerir a possibilidade de expansão e reinvenção destes corpos?

Em seus estudos, Judith Butler, interessada nos processos pelos quais a identidade é construída e organizada pelo discurso (por meio e através dele), desenvolve importantes considerações sobre o caráter *performativo* do gênero e as aberturas possíveis para a sua subversão¹⁸. Nesse sentido, a autora direciona seus trabalhos para uma investigação das condições que permitiriam a emergência do entendimento do sujeito como uma fabricação.

Na discussão a respeito das identidades de gênero, Butler parte da ideia de que elas são construídas e constituídas pela linguagem e através dela, por isso não existiria um sujeito do gênero, por trás de uma identidade de gênero, já que não existiria um “eu” centrado fora dessa linguagem. Como a identidade é entendida, então, como uma prática significativa, esses sujeitos identificáveis seriam efeitos e não a causa anterior do discurso, o que confere à identidade de gênero um caráter de *performatividade* (SALIH, 2012, p.91). Vejamos o que diz a autora:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação e se um gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas são apenas produzidos como efeito de verdade de um discurso de identidade primária e estável (2003, p.136).

Entendendo o gênero como *efeito* de uma *performatividade* sutil e politicamente imposta, a autora defende a ideia de que ele seria um ato, sujeito a

¹⁸Parece-me relevante salientar que Judith Butler é considerada uma das teóricas mais importantes do movimento pós-identitário de estudos *queer*, estando ao seu lado Eve Kosofsky Sedgwick (1950-2009) e Beatriz Preciado. No Brasil, trata-se de um campo de estudo de crescimento vertiginoso, tendo abrigado em maio de 2012, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), o mais renomado evento da área: o Seminário Internacional *Queering Paradigms IV*. Temos, no país, estudiosas de destaque que são referências internacionais, como Guacira Lopes Louro, Larissa Pelúcio e Richard Miskolci.

autocrítica e aberto à intervenção criadora. Contudo, nessas considerações, é preciso atentar-se para o fato de que o conceito de *performatividade* é cambiante na obra de Butler e vai se desenvolvendo ao longo de vários livros. O importante, no entanto, é tentar fazer uma distinção entre a *performance* no sentido de representação teatral, que pressuporia um sujeito, um *performer* anterior que a execute, e a *performatividade*, cuja conceituação tem bases linguísticas e filosóficas específicas¹⁹ e desestabiliza a própria noção de sujeito (SALIH, 2012).

Partindo dessas discussões poderíamos inferir que nas próprias estruturas de fabricação do gênero estariam os caminhos para subvertê-lo, considerando que o processo de subversão ocorre no *interior* das estruturas e leis sobre as quais pretende agir. Temos, portanto, a prerrogativa de que o feminino – como categoria que pretende universalizar características provisórias e contingentes, normatizando-as a partir de rituais do cotidiano (displicente e maquinalmente reiterados) –, poderia ser performativamente desestabilizado e implodido. Para tanto, seria necessário forçar, em seu *interior*, a abertura de espaços para a autocrítica, para a paródia de si mesmo, abrindo fissuras e rachaduras a partir das quais, o gênero poderia ser reinventado e reinscrito.

Nesse sentido, acredito ser pertinente a evocação do grotesco como uma estratégia cujo viés de ação possibilitaria essa desestabilização do feminino ao acentuar sua artificialidade e desnaturalizar sua existência e essencialidade. Creio que o grotesco, utilizando-se performativamente das próprias características que definem o feminino, pode apresentar-se como um recurso que desmascare suas convenções e ideais, e as exponha de modo risível, irônico e/ou tragicômico. Esse processo se daria, sobretudo, por intermédio da paródia em seu efeito mais inquietante, aquele obtido pela exposição ridicularizante das situações e convenções sociais estabelecidas e moralmente coerentes (PAIVA e SODRÉ, 2002, p. 69).

Como uma experiência criativa comprometida com um caráter de reflexão sobre a vida (ibid, p.72), o grotesco desafiaria a estabilidade do conceito de

¹⁹Butler, em suas teorias sobre *performatividade* joga, sobretudo, com as noções de *interpelação*, de Althusser (1918-1990), *différance* e *citacionalidade* de Derrida (1930-2004) e as discussões foucaultianas sobre os discursos e a proliferação do poder. Para uma interessante abordagem da obra de Butler, sugiro a leitura do livro de Sara Salih: *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

feminino a partir do que poderíamos chamar de “paródia de gênero”: esse tipo de paródia, entendida em termos *butlerianos*, se faria em cima da ideia de um original, não presumindo um sujeito centrado como matriz a ser copiada, já que a autora desconfia de sua existência. Em outros termos, seria sempre uma paródia da paródia, numa repetição imitada sem original, ou na simulação de existência dele.

Entretanto, ainda que essas discussões me pareçam apontar um interessante e arriscado caminho para uma abordagem performativa e cênica das questões levantadas, tensões serão sempre produzidas e não devem ser, de todo, apagadas. Dedicamo-nos, então, a analisar algumas tensões que podem ser produzidas nesse encontro/confronto entre o feminino e o grotesco.

1.1.1 FEMININO & GROTESCO: SOB TENSÕES PRODUZIDAS

Um importante estudo da relação entre os dois conceitos pode ser encontrado no título *O Grotesco Feminino: risco, excesso e modernidade* (Mary Russo). Embora a autora não se atenha a uma problematização específica dos conceitos de sexo e gênero, ela propõe discussões bastante instigantes para abordar as possíveis relações (sobretudo artísticas) entre os conceitos de feminino e grotesco, tendo no corpo uma estrutura provocadora de tensões.

No título mencionado, a autora explora a ideia de “grotesco feminino” por meio de instrumentais teóricos²⁰, visuais, literários, e, sobretudo, de artistas performáticos e cineastas contemporâneos que se utilizaram de qualidades potencialmente grotescas relacionadas aos corpos socialmente codificados a partir do gênero (como a cineasta alemã Ulrike Ottinger) e ainda, aos “corpos libertos e dispersos em áreas de superfícies e redes semióticas – reorganizadas [...] em torno de novas tecnologias e práticas biomédicas” (2000, p. 27 e 28)²¹.

²⁰Em sua tese, a professora doutora Mary Russo parte, principalmente, dos estudos de Bakhtin, Kristeva, Freud e Žižek.

²¹Segundo a autora: “(...) o ímpeto deste projeto, se não o seu destino, está numa política do corpo reconfigurada que reconheça similaridades e coincidências, não como a base para um novo universalismo, mas como uma estranha conexão característica do discurso do grotesco”. (2000, p.26)

Ao tratar da conceituação de grotesco, a autora retoma a etimologia da palavra e discute a evocação da gruta, da caverna – a *grotta-esco* –, cuja noção, entendida como metáfora do corpo, tenderia a se parecer, ou mesmo a se identificar, com o corpo feminino anatomicamente cavernoso. Russo defende que essas associações entre o feminino e o grotesco como algo terreno, material e arcaico, trariam o risco de sugerir “uma representação forte e positiva de cultura e feminilidade a muitos autores e artistas de ambos os sexos” (ibid, p.13), completando: “Esta visão valoriza as imagens tradicionais de mãe terra, da bruaca, da feiticeira e da vampira e postula uma conexão natural entre o corpo feminino (ele mesmo naturalizado) e os elementos 'primordiais', especialmente a terra.” (ibid, p.13-14).

Nesse ponto (ou nó de tensão) façamos um outro desvio para retomar algumas questões imbricadas na conceitualização do grotesco.

DESVIO II: CONSIDERAÇÕES SOBRE O GROTESCO

Embora os estudos desenvolvidos acerca do grotesco sugiram certa atemporalidade ao conceito, que atravessa “tempos diversos, à maneira de uma constante supratemporal” (PAIVA e SODRÉ, 2002, p.19), a palavra e seus vocábulos correspondentes vieram do italiano: *grotta* (caverna, gruta, porão) + *esco* (escuro, abjeto) = *grotta-esco*, segundo Mary Russo, “baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral” (2000, p.13). O termo foi inicialmente empregado para designar um tipo de composições artísticas, pinturas ornamentais antigas, encontradas em escavações feitas na Domus Aurea (Palácio Dourado de Nero, localizado frente ao Coliseu - Roma) e em subterrâneos de várias partes da Itália, no final do século quinze.

As referidas composições faziam parte de uma série de desenhos estranhos que combinavam e mesclavam partes do corpo humano às de animais e vegetais²².

²²Não se tratava de uma criação autêntica romana, mas de uma nova moda que chegara relativamente tarde a Roma, por volta da época de transição (KAYSER, 2009). Apesar da importância dessa ocorrência para a definição do termo e sua ampla propagação, o “achado” não é considerado a origem do tipo de composição artística nomeada grotesca, mas tratou-se de um importante resgate realizado pela arte Renascentista italiana e que rapidamente virou moda:

Para Kayser, autor do livro *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura* (2009), a mistura do animalesco e do humano, ou seja, o monstruoso, de maneira simultânea ao desordenado e ao desproporcional, surge como a característica mais importante do grotesco (p.24). Temos, portanto, a ideia de monstruosidade, identificada (ou suscitada) pela subversão das fronteiras entre humanidade e animalidade, como característica e efeito do grotesco, cuja tensão provocada exhibe certo horror ante a possibilidade de conexão entre homem e coisa (fera, besta).

Nos termos de Paiva e Sodré (2002), essa tensão, produzida pelo grotesco a partir das simbolizações que vinculam o humano ao animal, parece sinalizar certa dificuldade em lidar com a possibilidade de um parentesco corporal entre ser humano e bicho. Encontramos esse problema no cerne das primeiras críticas e rejeições ao grotesco como: “um repositório das associações artificiais, frívolas e irracionais entre as coisas que a natureza e a arte clássica mantinham escrupulosamente afastadas” (RUSSO, 2000, p.15-17). Vejamos o que nos diz Vetrúvio em *De Architectura* (27 a.C.), escrito do início da Era Cristã (período de crescente interesse de artistas e estudiosos por tratados estéticos):

[...] aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez das colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez da ornamentação dos tímpanos, bem como candelabros, que apresentam edículas pintadas. Nos seus tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram. [...] Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana? (apud KAYSER, 2009, p.18).

Escrito no momento em que a discussão do grotesco como categoria (não mais limitada ao estilo) ganhava espaço, o texto nos permite identificar o critério da “verdade natural” como justificativa para criticar os procedimentos e materiais do estilo grotesco. Nele é possível localizar, como característica da arte grotesca, o

“durante todo o século dezesseis, essas figurações espalharam-se pela Europa Ocidental, nos mais variados suportes, como tetos, colunas, gravuras, joias, pratos, tecelagens, etc.” (PAIVA e SODRÉ, 2002, p.29).

desrespeito a certo ordenamento da realidade – entendida como “natural” – não somente pela transgressão estética das fronteiras que delimitam a separação entre o domínio dos objetos, dos animais, dos vegetais e dos homens, mas também pela violação das “leis naturais” da física, que orquestrariam essa realidade. De tal modo que, a menção ao monstruoso como atributo dessa arte (como oposição ao “real”, é importante destacar), parece evidenciar o *efeito* algo sinistro, estranho e perturbador dessa transgressão “antinatural”²³, o que elucida a posição bastante contrária ao grotesco por parte de artistas, intelectuais e críticos de arte do século XVI, que frequentemente repetiam os argumentos de Vetrúvius.

O princípio da arte como reprodução idealizante da natureza e do belo, que por muito tempo foi tido como fundamental à criação (sobretudo no predomínio da arte clássica), está ligado ao caráter de separação radical entre os elementos constituintes da “natureza” – isto é, entre os reinos do humano, animal, vegetal e mineral, supostamente puros – como dados concretos e incontestáveis da “realidade”. Em outro nicho estariam os objetos como produtos de uma ação do homem sobre a natureza, ou seja, de uma evolução no domínio de técnicas e procedimentos relativos à civilização²⁴. Dessa maneira, como salienta Kayser: “Enquanto se via o grotesco como ornamentos e quadros apenas como coisa inteiramente alheia à natureza e, ao mesmo tempo, como oriundo da imaginação subjetiva, era possível recusá-lo sem maior preocupação”, pois o princípio da arte como imitação da natureza explicaria tal atitude (2009, p.31).

Entretanto, apesar das críticas de Vetrúvius e seus predecessores (como os classicistas do século XVIII), o grotesco conseguiu se difundir, influenciando artistas²⁵, contaminando outros estilos e categorias, e sofrendo inúmeras

²³Saliento que o grotesco não se define somente pela produção do monstruoso ou das aberrações: “É preciso que, no contexto do espetáculo ou da literatura, estas produzam efeitos de medo ou de riso nervosos, para que se crie um ‘estranhamento’ do mundo, uma sensação de absurdo ou inexplicável, que correspondem, propriamente, ao grotesco.” (PAIVA e SODRÉ, 2002, p. 54-55).

²⁴Entendida como um conjunto de atributos ou de características da vida política, cultural, intelectual e moral que regem o comportamento dos indivíduos dentro de um sistema de normas rígidas e estritas que definem os limites de suas práticas e atuações.

²⁵Sabemos, por exemplo, que os pintores da renascença aceitaram a influência do grotesco: desse período são as decorações das abonadas da biblioteca junto à Catedral de Siena pintadas por Pinturicchio (no ano de 1502) e os conhecidos ornamentos do pintor Rafael nas pilastras das *Loggie* papais (pintados por volta de 1515), sendo ambas, composições grotescas. Essas justaposições entre as expressões estilísticas do grotesco, como entendido então, e a arte cristã nas *Loggie* do Vaticano também foram condenadas pelos críticos, sendo relegadas à arte pagã, cuja implicação moral deveria ser inexistente. Foi assim que, durante a última fase do Renascimento, o grotesco

contaminações ao longo do século: travessia na qual o próprio conceito de grotesco se altera e é reinterpretado. Ainda no século XVI, o termo sofre uma significativa expansão chegando aos países transalpinos, que aderem à terminologia para designar esse estilo de arte ornamental que já contaminava outras expressões artísticas (como a gravura e a decoração). Nessa expansão, paralelamente à noção de grotesco como um substantivo que nomeia uma categoria específica e refere-se a um tipo de arte objetivamente reconhecível, se desenvolve a noção do termo como qualidade adjetiva²⁶, notadamente associada ao monstruoso.

Ao desdobrar-se em várias direções, esse caráter mais abstrato do conceito teria permitido a invasão do grotesco na literatura e nas artes cênicas²⁷, dando ao termo um *status* de categoria estética:

[...] Os fatos decisivos da história do citado vocábulo, nos seus primeiros séculos, quando deixou de ser designação de uma coisa e tornou-se um termo “significativo”, deram numa categoria estética, que se referia a atitudes criadoras (p. ex., no sentido do onírico), a conteúdos e estruturas e, ao mesmo tempo, a efeitos [...] (KAYSER, 2009, p.155-156).

Podemos extrair dessa formulação de Kayser a noção de que o grotesco, como categoria estética, englobaria três instâncias da criação artística: os procedimentos de elaboração (como atitudes criadoras), a obra (seus conteúdos e estruturas) e seus *efeitos*. Separadamente ou unidas, mescladas pelo próprio grotesco, essas instâncias seriam identificáveis como membros de uma categoria estética por partilharem, ainda que parcialmente, de algumas características e conteúdos recorrentes. Para a atual pesquisa, interessa-me retomar o tema da monstruosidade como característica de efeito dessa categoria e à variação pela qual irá passar junto à ampliação do conceito de grotesco e também à uma significativa mudança nos paradigmas da arte.

passou por um período de marginalização e rebaixamento, trivializado como “arte superficial” de objetos de decoração.

²⁶Junto a essa expansão do grotesco e seu emprego em um nexos mais amplo, teria ocorrido um “processo de esterilização do conceito” e certa tendência em igualá-lo com o burlesco e o cômico (KAYSER, 2009, p.26), o que dificultaria uma determinação precisa do termo.

²⁷É possível citar, a título de exemplo, a presença do grotesco no Romantismo, que tem em Victor Hugo (1802-1885) um apaixonado defensor, ou ainda as configurações do grotesco na *commedia dell'art* italiana. Para um estudo mais dedicado às travessias históricas do grotesco, além de uma importante abordagem etimológica do termo, ler: KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Durante o século XVIII, quando novos esforços foram empregados para dar contornos mais precisos ao grotesco como categoria estética, estudiosos da arte tropeçam na questão da caricatura e acabam diante de um novo paradigma: o princípio da arte como reprodução idealizante do belo na natureza é abalado pela projeção do “característico”. Nesse período, o mundo do grotesco começa a abarcar um conteúdo de “verdade”, deixando o lugar de produto da fantasia e da imaginação subjetiva para abarcar certa correlação de analogia com a “realidade”:

[...] *o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho). [...] Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. [...] O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente sentimos que não seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco, não se trata do medo da morte, porém de angústia de viver (KAYSER, 2009, p.159).

Nessa discussão podemos apontar uma variante no tema do monstruoso, que trespassa a questão da mescla entre o humano e os outros domínios da natureza como algo puramente absurdo e antinatural (destacadamente no tema da animalidade), abarcando, também, a compreensão de fenômenos sociais. Se, por um lado, essa conexão figurativa e, muitas vezes, mítica, poderia ser interpretada como metáfora para um rebaixamento de “valores civilizados”, caros a nossos sistemas morais (como comumente é possível observar nas lições de moral presentes em fábulas, mitos e narrativas fantásticas); por outro, a ausência total desses valores, revelaria o ser humano verdadeiro, primitivo, inocente e puro, reconectando-se com a essência de sua natureza e justificado em todas as suas ações por não conhecer códigos morais “civilizados”.

Nesse sentido, estamos diante de um binarismo fundante em termos sociais, que determina a imutabilidade da natureza em sua essencialidade, cujas leis são passíveis de compreensão (em seus pares estariam, por exemplo, a biologia e a física²⁸), mas não de manipulação, sendo, portanto, anterior à cultura; *versus* a

²⁸Aqui, gostaria de citar Luiz Fernando Ramos que, em diálogo com o construtivista russo Naum Gabo, nos diz: “o cientista constrói tábuas de fórmulas matemáticas, e as chama de leis da natureza, quando elas são, de fato, leis da física, leis da química, leis da mecânica. Nós não conhecemos nenhuma lei da natureza já que nós não somos participantes com nossa consciência no trabalho da natureza. As leis que conhecemos são as leis da nossa construção consciente da imagem da natureza. Elas são expressões daquela consciência quando está em ativa participação nos eventos da natureza [...]” (2012, p. 16).

civilização como constructo humano posterior, que, numa ação *sobre* a natureza (dada, pura e anterior), construiria a sociedade em bases contextuais e históricas mutáveis e manipuláveis. Nesse binarismo, temos duas abordagens hierárquicas distintas e opostas: a primeira exalta os valores humanos civilizados como uma evolução do anterior primitivo e natural, tomado como monstruoso; já a segunda coloca em evidencia (e romantiza) a superioridade das “leis da natureza”, consideradas imutáveis e verdadeiras.

Aqui cabe ponderar a noção de corpo monstruoso advinda desse binarismo entre natureza e civilização, e das hierarquias que se estabelecem em sua acepção. Jonatas Ferreira e Cynthia Hamlin, em trabalho intitulado *Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados* (2010)²⁹ observam que o monstruoso aparece “como o lugar da alteridade por excelência, um lugar que marca a fronteira entre criação e corrupção, ordem e caos, civilização e barbárie.” (p.812), o monstro seria, portanto, o outro do civilizado, a oposição que fundaria o discurso civilizador (ibid, p.815-816). Considerando a mulher como pertencente a esse lugar da alteridade, os autores tocam na questão das imagens culturais do feminino ligadas à ideia de natureza como fecundidade e como luto³⁰, argumentando:

Por um lado, a mulher é vista como mãe santificada, mãe puríssima, caminho para a salvação. Seu corpo pode estar associado à fertilidade, à fecundidade, à virtude de possuir qualidades apotropaicas, isto é, capazes de afastar malefícios e desgraças. [...] Ao mesmo tempo, a mulher é percebida como puta,

²⁹No trabalho, os autores exploram o binarismo civilização e barbarismo na dinâmica ocidental, investigando os espaços nos quais determinados corpos são considerados monstruosos. Em particular, discutem o modo como a organização da sociedade moderna capitalista e de seu discurso científico produziu o monstruoso como um lugar de alteridade por excelência na fabricação discursiva de “corpos considerados exóticos e, no limite, abjetos.” (2010, p.812). Em diálogo com Michel Foucault e sua discussão acerca da loucura, os autores apontam que, no contexto ocidental moderno, o monstruoso deixa de ser concebido como objeto de julgamento moral e passa a ser explicado pela ciência. Entretanto, de maneira distinta aos argumentos de Foucault, acreditam que o moralizante continua vivo e subjacente à explicação científica. Cito: “Essa nova concepção do monstruoso, na exata medida em que se pretende científica, busca ocultar sua matriz valorativa, concebendo esses seres como espécimes naturais. A suposta isenção daquilo que se considera ‘natural’ é o ponto a partir do qual se essencializa uma explicação histórica e política.” (ibid, p.812 e 813). O ensaio, de grande contribuição para a atual pesquisa, está disponível no endereço eletrônico: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/19279/17697>>.

³⁰“[...] é comum que o discurso civilizador constitua as seguintes alternativas polares: a natureza alimenta, nutre e constitui nosso lugar dentro da existência; ao mesmo tempo, corrompe essa existência, sepulta-a, impõe-se ao homem civilizado como poder incontrolável, caótico, apavorante. A natureza é simultaneamente fecundidade e luto.” (FERREIRA e HAMLIN, 2010, p.812).

agente do demônio, noturna, caminho para a perdição, “vagina dentada”, ausência de pênis. O corpo feminino é objeto de uma ansiedade fundamental e exemplos desse fenômeno são abundantes em várias culturas. (2010, p.813-814)

Nesse ponto, retornamos à problemática das conexões e associações culturalmente postuladas entre o corpo feminino e a natureza (ela própria como um *locus* mítico), produzindo, por exemplo, a misoginia como um perigoso efeito dessas postulações. Partindo dessa observação, indago-me: retomar a associação do feminino com o grotesco não postularia certa identificação essencial com a natureza, cujas configurações identitárias social e culturalmente já se encontram rebaixados por essa conexão? Não reafirmaria o corpo da mulher neste local do monstruoso, da fêmea instintiva, desprovida de razão, relegada a uma escala inferior de civilidade e associada aos desejos impuros da carne, do despudor, do pecado? Ou por outro lado, seu corpo no lugar sagrado, mágico e misterioso da natureza, na representação do selvagem como puro e ingênuo, dependente de controle e vigia?

Encontra-se aí um importante ponto de tensão produzido pela relação entre o grotesco e o feminino, sobre a qual ronda o tema da misoginia:

É fácil e perigoso resvalar destes tropos arcaicos para a misoginia que identifica este espaço interior oculto com o visceral. Sangue, lágrimas, vômito, excremento – todos os detritos do corpo que são separados e colocados com terror e repugnância (predominantemente, embora não exclusivamente) ao lado do feminino – estão ali embaixo, naquela caverna de abjeção. (RUSSO, 2000, p.14)

Assim, a literalização tanto do corpo feminino identificado ao grotesco, como a evocação do grotesco como *grotta-esco*, poderia reduzir a complexidade de suas figurações a modelos únicos, rígidos, que naturalizariam as categorias, além de fortalecer estereótipos a partir dos quais a misoginia opera. O modelo de grotesco corporal como proposto, por exemplo, por Mikhail Bakhtin (1987) (para quem a bruxa senil e grávida é a representação maior), apesar de pressupor o corpo como *processo* e *semiose*, apresentaria uma ênfase pleonástica na composição de um *grotesco geral* que propõe uma noção estática e universal do feminino (RUSSO, 2000, p. 45). Nesse tipo de teoria, que parte de uma concepção etimológica do grotesco (a *grotta-esco*), a associação prevalecente seria a da gruta

com o útero, propondo uma identificação imediata com o corpo grávido e da mulher-como-mãe, num movimento político bastante regressivo em termos feministas (ibid).

Dessa maneira, a expressão “grotesco feminino” acompanharia o risco de tornar-se tautológica em casos nos quais é possível observar representações muito fortes do corpo feminino como grotesco (como monstruoso). Nesses casos, os dois termos sugeririam uma autoanulação e a frequência e intensidade nos quais se dá essa ênfase, sugeriria uma genealogia mutuamente constituída, o que não significaria, entretanto, “postular um relacionamento exclusivo e essencial entre os termos” (RUSSO, 2000, p.24). Por outro lado, colocá-los em fricção e contraste poderia, talvez, jogar com a própria ideia de autoanulação quando levamos em conta, sobretudo, os modelos idealizados de corpo feminino nos quais o grotesco pode atuar como um contra-pólo que lhe serve como abjeção: o desviante que comprova a norma, o corpo negado, as imagens distorcidas que devem subordinar-se em apagamentos e marginalizações.

Em diálogo com Michel Foucault, Mary Russo discute a normalização como um efetivo instrumento de poder na era moderna: ao se aplicar numa segmentação e catalogação dos tipos de corpos femininos, como “diferentes modelos, para diferentes consumos”, as estruturas de poder dominantes distinguiriam “corpos individuais como exceções que comprovam a regra” (2000, p.23). Dessa forma, o risco da literalização dos conceitos de grotesco e feminino estaria em seu próprio processo de normalização como categoria estável (o “Grotesco Feminino”) a partir da assimilação de diferenças como um contra-pólo da ordem binária, o desviante que, por oposição, reafirma e empodera a norma (aquele outro do civilizado).

Aqui é interessante lembrar que, para Foucault (1981), o poder não é somente repressivo, para ele, a noção de repressão seria totalmente inadequada para abranger o que existe de produtor no poder:

[...] Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer “não”, você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz ‘não’, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir. (p.7-8)

Nesse sentido, a heterogeneidade seria um caminho arriscado no qual precisaríamos andar cuidadosamente, mas não um mal a ser evitado, afinal, como já foi dito, é partindo do *interior* das próprias estruturas de poder que podemos agir em sua desestabilização. Se “faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem” e se a questão primordial do grotesco é a do fracasso da própria orientação física do mundo, como afirma Kayser (2009, p.159-160), ele não atuaria numa postulação de conexões naturais autoevidentes e verdadeiras. Agindo por desconexões, justaposições e arbitrariedades, suscitando estranhamento e bizarria (e funcionando por catástrofe), o grotesco estaria, de fato, no exato local do conflito, da tensão do limite (ou da reversibilidade) entre as categorias que ordenam a noção de realidade³¹:

Desde a arte ornamental renascentista, observamos [no grotesco] processos de dissolução persistentes, como a mistura de domínios para nós separados, a abolição da estática, a perda da identidade, a distorção das proporções “naturais” e assim por diante. Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica. (ibid, p. 159)

Estando as categorias do corpo intimamente imbricadas nessa ordenação da realidade, talvez seja possível potencializar (e propor) o grotesco como uma estratégia que aja na desestabilização do feminino dentro das normatizações de sua estrutura, buscando por desvios que não se pretendem oposição, mas concorrem para o fracasso dessa ordenação se empoderando na própria condição de margem. A heterogeneidade seria, nesse sentido, “uma condição de possibilidade produzida, com efeito, pela normatização do corpo através de

³¹É importante salientar que o conceito de grotesco não é universal nem rígido, ele trabalha a partir de diferentes matizes e articula-se a diferentes correntes (como o Barroco, o Romantismo, o *kitshe*, a arte pop, entre outros), embora comumente esteja associado ao desvio de normas dominantes, sejam elas referentes a costumes ou a convenções culturais. De acordo com PAIVA e SODRÉ: “Sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), a palavra ‘grotesco’ presta-se à transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos. De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas – figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos.” (2002, p.30) Dessa maneira, esclareço que para o presente trabalho opta-se por utilizar uma das possíveis abordagens do grotesco, propondo-o como estratégia artística intimamente imbricada com procedimentos de ação subversiva.

disciplinas na era moderna” (RUSSO, 2000, p.23), e por isso se tornaria necessário assumir o risco como parte do discurso, na tentativa de inserir o grotesco num espaço que dê “ensejo ao acaso”³².

1.2 FEMININOS GROTESCOS: ASSUMINDO RISCOS

Numa constante incidência do inusitado e do fantástico, o grotesco não distingue fronteiras entre o reino animal e vegetal, superando-as audaciosamente e, desde o Renascimento, já era visto também com certo terror. Mais do que a designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, o fenômeno incorre não apenas como algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas também como angustiante e sinistro, capaz de suspender as ordenações da realidade e gerar uma dúvida sobre a permanência e estabilidade das coisas e dos domínios até então reconhecidos, como a estática, a simetria e a ordem natural das grandezas. Nele, ganha vida uma característica marcadamente dramática, na qual não se percebe a típica imobilidade da pintura como retrato da realidade, em que o movimento advém de formas vegetais e animais totalmente acabados, num universo também acabado e estável. Diferentemente, no grotesco apresenta-se o movimento interno na própria existência, que se exprime na transmutação de uma forma em outra, configurando o “eterno inacabado da existência” (TONEZZI, 2009, p.40-41).

Estando o grotesco nesse local de conflito, na tensão limiar da potencial reversibilidade de categorias aparentemente estáticas e opostas (como humano/animal, feminino/masculino), ou na desarticulação de associações culturalmente postuladas (como mulher/natureza), parece brilhar a sua capacidade de desestabilizar as próprias categorias a partir das quais opera. Atuando no interior de suas estruturas, o grotesco funciona como uma potente tática de fricção e estranhamento dos arcaísmos que sustentam a ilusão da imutabilidade e coerência dessas categorias.

Assim, embora se trate de uma abordagem arriscada, observo no conflito entre feminino e grotesco um local de tensão bastante produtivo para repensar

³²“Ao contrário dos modelos de progresso, racionalidade e liberação que se desassocia de seus 'enganos' – ruído, dissonância ou monstruosidade – este 'ensejo do acaso' emerge dentro de espaços muito limitados de normalização. Não é, em outras palavras, aquele espaço ilimitado, incomensurável e transcendente associado com o sublime kantiano.” (RUSSO, 2000, p.23).

suas associações mais habituais. Esse processo se daria num tensionamento das interpretações anteriormente discutidas, de modo a destacar (expor e ridicularizar) não só as coalisões que se desenvolvem entre os termos, mas, também, suas contradições indissolúveis e paradoxais. Portanto, optarei por assumir os riscos como parte do processo de criação e me arriscarei, ainda um pouco mais, em discutir o feminino pelo viés do grotesco.

Retomo Foucault (1981), para quem o poder é disperso e polivalente, e cujas leis contém em *si mesmas* suas múltiplas possibilidades de subversão e proliferação, para pensar e operar com o grotesco – partindo das próprias estruturas que definem, confinam e normatizam o feminino – como potenciais estratégias de implosão. Nesse caminho parece também trafegar Judith Butler, para quem *no interior* de uma lei geradora e plural ocorrem a subversão, a paródia e o *drag*, proporcionando, assim, “oportunidades para a ‘encenação’ das identidades subversivas que ela, ao mesmo tempo, reprime e produz” (SALIH, 2012, p.86).

Se o grotesco, como afirma PAIVA e SODRÉ (2002), “ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização” (p.39) e se o corpo grotesco é “um corpo eternamente incompleto, que desafia o sentido da estabilidade das coisas por meio de seu inacabamento, mutilação ou metamorfismo” (TONNEZI, 2009, p.44-45), parece-me interessante aventurar um jogo de desestabilização, desarticulação e implosão do feminino, ou dos corpos assim codificados culturalmente, a partir de sua articulação com o grotesco na cena.

Por esse motivo, opto pela inversão do termo proposto por Mary Russo em seu estudo anteriormente citado, me atrevendo a pensar de que maneira o grotesco, como qualificação de um feminino centrado, rígido e universal (no sentido de uma categoria dominante) poderia rebaixar as qualidades usualmente associadas a essa categoria substantiva, desestabilizar suas praticas normativas e acentuar, em processos cênico-dramatúrgicos, o caráter artificial de sua construção. Refiro-me, aqui, à noção de *femininos grotescos*.

Em teatralidades mais contemporâneas, o grotesco é sugerido com frequência por meio de estruturas corporais bastante fragmentárias, processos laboratoriais que são levados à cena e tratados como tal, personagens episódicos e

contraditórios, e, sobretudo, por corporalidades que surgem da tensão que se opera nas fronteiras das categorias. No caso de alguns trabalhos que claramente questionam estruturas de gênero, como o solo de Alda Maria Abreu³³, **Meninas, corram!** (2008), acredito ser possível observar algumas condições de produção – por um viés político e crítico – de femininos grotescos e detectar estratégias cênicas utilizadas nesse sentido. Façamos, então, outro pequeno desvio em nossa travessia, para analisar esses aspectos observados no espetáculo citado.

DESVIO III: MENINAS, CORRAM!

O espetáculo **Meninas, corram!**³⁴ estreou em outubro de 2008 na cidade de Salvador, cumprindo sua primeira temporada no Teatro Gamboa Nova. Trabalho solo da atriz e performer Alda Maria, tratou-se de uma criação do coletivo NuMiollo (Núcleo de Investigação da Cena) de cunho dramaturgicamente autobiográfico, cuja direção foi assinada por Juliana Ferrari³⁵. Tive a oportunidade de assistir ao espetáculo no mesmo ano, quando o Núcleo passou a residir na Aliança Francesa de Salvador, período em que o espetáculo esteve novamente em temporada, dessa vez no teatro da referida instituição.

Meninas, corram! discute um modelo contemporâneo ocidental de mulher bem-sucedida, lidando com intensas referências midiáticas de corpo ideal (magro) e apelo consumista, numa busca – quase esquizofrênica – de alcançar sucesso e satisfação (pessoal e profissional) bem aos moldes capitalistas. Hiperbolizando ações cotidianas de uma mulher (aparentemente de classe média, branca e assalariada) a ponto de gerar um caos “histórico”, as cenas do espetáculo parecem ir denunciando o absurdo dessa busca e alguns processos e práticas sociais que concorrem para seu engendramento.

³³Atriz, performer, pesquisadora e arte educadora. Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP e Mestre em Psicologia Clínica pelo Programa de Estudos Pós Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP.

³⁴Material de divulgação do espetáculo, contendo ficha técnica, disponível em Anexo F (p.169).

³⁵Diretora Teatral e Performer. Pesquisadora da área de Teoria das Artes Cênicas (Teatro e Performance) e Educadora em Arte. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.



Figura 1. Alda Maria, foto de divulgação do espetáculo **Meninas, corram!** Foto: Murilo De Paula
Fonte: http://www.flickr.com/photos/o_daguerreotipo

Como espectadora, chamou-me a atenção o fato do espetáculo desenvolver-se a partir de traços grotescos que pareciam ser sugeridos no trabalho visceral da atriz Alda Maria Abreu e nas situações que remetem a uma forte sensação de estranhamento e irrisão. Sobre esse aspecto, numa entrevista concedida por e-mail³⁶ (ANEXO A), a atriz esclarece:

De fato é possível encontrar muitos traços de estranhamento e bizarria em “M, C!” [Meninas Corram!], mas em nenhum momento chegamos a nomear isso de grotesco. Tratava-se de materializar imagens oníricas e inconscientes, imagens de delírio em fricção com a realidade, por isso o estranhamento e o humor eram evidentes. No entanto, apesar de não falarmos sobre o grotesco, certamente ele carrega qualidades que tangenciam esses tipos de imagens. Além disso, a existência da mulher que protagoniza “M,C!” está muito ligada à existência de seus humores, de seus líquidos e plasmas corporais, seu ventre, seu intestino, sua boca, sua saliva, suas fezes, toda a região do baixo ventre, os líquidos que saem do corpo, seja pela boca, ou pela vagina, enfim, toda essa realidade orgânica que no espetáculo é desnaturalizada aponta para o que você chama de “traços grotescos”. [...] Pensando agora, sob o ponto de vista estético e também crítico, talvez a desnaturalização das ações físicas realistas, como passar batom,

³⁶As entrevistas com Alda Maria e Juliana Ferrari ocorreram da seguinte maneira: por e-mail foi enviado a cada uma das entrevistadas um roteiro de questões que deveriam funcionar como provocações. A partir delas, atriz e diretora puderam discorrer livremente sobre o processo de criação do espetáculo **Meninas, corram!**, me enviando posteriormente o material levantado. No momento do envio dos roteiros, houve o cuidado de esclarecer que não era necessário responder todas as questões e que as entrevistadas poderiam sentir-se à vontade para trazer outras informações e/ou rebater alguma questão que não lhes parecessem pertinente. Para ver os roteiros das entrevistas, verificar Apêndices A e B (p.138-141), já as entrevistas completas encontram-se anexadas a esta dissertação.

por exemplo, e a subversão do uso dos objetos, como as bonecas, tenham sido fatores importantes para sua associação com o grotesco enquanto espectadora de “M,C!”. Considerando que ao ser elevada a uma potência subversiva, a ação de passar batom transforma-se em comer batom, e o grotesco dessa ação, não reside mais na ação em si, mas no fato dela revelar a grotesca situação da mulher confinada nos modelos identitários de uma certa política de pensamento dominante e suas instituições definidoras (ibid, p.146).

Esse processo de repetição e hiperbolização de rituais cotidianos, como o passar batom citado por Alda, conforma-se, no espetáculo, como uma paródia estratégica das estruturas que habitualmente postulam o feminino por meio de normas estritas de organização e performance (Figuras 2 e 3). Nesse sentido, o grotesco surge em sua modalidade crítica por intermédio da paródia, ao incidir de modo irônico sobre a naturalização e universalização desses rituais contingentes que, reiteradamente postulados, tendem a formular uma associação essencialista com o corpo que os executa. Dessa maneira, incidindo sobre as associações que denotam o feminino como um discurso sobre um corpo em si mesmo, o grotesco expõe como – ao contrário do que se esforça por aparentar – o feminino é, de fato, um discurso sócio-político aberto à intervenção.



Figura 2. Alda Maria, foto de divulgação do espetáculo **Meninas, Corram!**

Foto: Murilo De Paula. Fonte:

http://www.flickr.com/photos/o_daguerreotipo



Figura 3. Alda Maria, foto de divulgação do espetáculo **Meninas, Corram!**

Foto: Murilo De Paula. Fonte:

http://www.flickr.com/photos/o_daguerreotipo

Avaliando a presença do grotesco na obra, a diretora Juliana Ferrari (também em entrevista concedida por e-mail), lembra a experiência corporal de Alda Maria, que foi judoca por muitos anos e recebeu treinamento de Kyogen

(Comédia Tradicional Japonesa) na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Segundo ela, essa experiência teria contribuído para a instauração de um “humor meio orientalizado” que acentuou o estranhamento das situações e do seu humor que, “sem dúvida é grotesco” (ANEXO B, p.158).

Discutindo a questão, Juliana completa:

Além disso, precisávamos fazer com que a forma da cena exteriorizasse o absurdo de todos os condicionamentos sobre a mulher, desnaturalizá-los, não só os de uma forma física dita ideal - que são apenas mais uma faceta disso -, mas os da maternidade ideal, da forma ideal de mostrar que se é bem sucedida, da maneira correta de se arrumar para um jantar a dois, etc. (ibid, p.158).

Assim, num processo que Alda intitula “desconstrução/reconstrução da imagem do corpo feminino” ou ainda “desnaturação delirante”, o espetáculo promovia uma perturbadora crítica a modelos comportamentais de feminilidade que definem e marcam fortes representações desse corpo (figuras 4 e 5). Conduzido “sob uma ótica ético-política acerca do corpo feminino contemporâneo” (ANEXO A, p.147), o trabalho valeu-se do estranhamento, da ironia e de certo absurdo como potencializadores de uma crítica à imposição de um modelo ideal de mulher bem-sucedida e à sua representação, encarnada nas bonecas de plástico que povoavam o espetáculo.



Figura 4. Alda Maria, foto de divulgação do espetáculo **Meninas, Corram!** Foto: autor desconhecido. Fonte: <http://santadose1.wordpress.com/category/agenda-cultural/page/3/>



Figura 5. Alda Maria, foto de divulgação do espetáculo **Meninas, Corram!** Foto: Murilo De Paula. Fonte: http://www.flickr.com/photos/o_daguerreotipo

As bonecas citadas, aliás, conformaram uma estratégia bastante crítica de ironizar e desnaturalizar não só os papéis sociais que são impostos como essenciais à uma “natureza feminina”, mas também ao estereótipo de beleza ideal que deve ser perseguido pela mulher, numa “encarnação vulgar” desse ideal:

Se não ensinam como a menina deve ser (a Barbie), ensinam como ela deve se comportar diante do corpo humano (do bebê que fala, que faz xixi, que mecanicamente pede colo), do futuro filho que ela virá fatalmente a ter, do marido de quem ela fatalmente terá que cuidar. Um corpo reproduzido por meio de grande dessexualização, em escala industrial (os genitais das bonecas são em geral, um enigma). As bonecas são incríveis elementos vulgares de consumo [...]. Dessa mesma maneira, tentamos dar a falsa vida de uma casa de bonecas ao cenário, pensando em todos os brinquedinhos industrializados feitos para mocinhas (mini máquina de lavar roupa - uma mini roupa por sinal, infantilizada para sempre) e que continuamos a desejar na vida adulta (para termos mais tempo de sermos mulheres mais eficientes entre os cuidados da casa, os cuidados com a beleza, a eficiência profissional e o exercício da maternidade, que há de nos completar!). (2012, ANEXO B, p.159)

Uma paródia grotesca dessa encarnação vulgar das bonecas dá-se também, arrisco-me a afirmar, na corporalidade de Alda em cena, que denotava um tipo de corpo-coisa relacionado à hipérbole de uma movimentação fragmentada, à artificialidade e à certa falta de propriocepção e autocontrole (muitas vezes como um corpo anteriormente programado). Esse viés me pareceu sugerir, pelo meio da ironia, uma crítica à boneca no que ela contém de simbolicamente representativa, além das noções de manipulação e artificialidade que podem ser aferidas em seu uso.

Nota-se aí uma abordagem política que se expressa na superfície dessa vida corporal, marcada por uma realidade histórica cujas estruturas de poder restringem suas possibilidades de autodefinição. Marcada, também, por uma participação subjetiva e ativa na constante reiteração das normas que reproduzem, produzem, empoderam e normatizam as próprias leis que a restringem e limitam.

No entanto, a reiteração dessas normas é sempre falha, está fadada ao fracasso, pois que não se aproxima ou supera o anterior representado, como um centro original alcançável: daí a neurose, a histeria, compulsão, violência e crueldade. É nesse sentido que observo a presença de femininos grotescos em **Meninas, corram!:** ao esgarçar de maneira crítica e irônica os próprios

marcadores que determinam e limitam esse *dever-ser* feminino dentro de normas estritas de comportamento, a cena apresenta condições de produção de um corpo grotesco que insurge do monstruoso, da hipérbole e do estranhamento.

Ao mesmo tempo, essa tensão provocada pelo grotesco no espetáculo parece abrir espaços para se repensar o próprio corpo, que descobre a possibilidade de experienciar outras formas de organização e afeto, fora dessa lógica normativa, para além das categorias que o engendram. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Autodestruição e Autopoiese*³⁷, Alda Maria relata:

Em “Meninas, Corram!”, a abertura, o buraco, ou as múltiplas aberturas e os múltiplos buracos que são construídos propositalmente no corpo da experiência performática – em sua dramaturgia fragmentária e em sua linguagem que é desdobrada não para fazer sentido, mas para colapsá-los – são ao mesmo tempo performances da gênese de um outro corpo, como também a inauguração de uma nova política de relação com o mundo. (ABREU, 2012, p.19)

Ainda nas palavras de Alda Maria, o trabalho foi “uma tentativa de abarcar vida e obra como processualidades indissolúveis” (ibid, p.19). Ela nos conta também: “A feminilidade anoréxico-bulímica e seu protesto silencioso, marcados na memória do meu corpo, foram o *leitmotiv* da composição cênica desse espetáculo solo” (2012, p. 18). Já para Juliana Ferrari, que, ao aceitar o desafio de dirigir o solo de Alda, estava prestes a defender sua dissertação de mestrado (sob o título *Estudos da Performance, Ética e Pedagogia, Desconstruindo a Lei do Pai*³⁸), naquele exato momento ela só poderia se interessar por uma investigação cênica na qual o corpo “se manifestasse por meio de uma consciência dos processos políticos nele implicados, no enquadramento da forma do corpo da mulher, na formatação que este corpo deve ter para corresponder ao que dele é exigido” (ANEXO B, p.156).

Nessas observações encontro o que creio ser a principal condição de produção do grotesco (politicamente comprometido) como estratégia de desestabilização do feminino no espetáculo: a imbricação das artistas com

³⁷Dissertação defendida como pré-requisito ao título de Mestre em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2012.

³⁸Dissertação defendida junto ao PPGAC/UFBA, em 31 de maio de 2008. Disponível em: <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/estudos-da-performance-etica-pedagogia-desconstruindo-lei-do-pai/id/38565935.html>.

questões advindas de suas experiências corporais, de sua maneira de estar-em-vida. Em ambas as entrevistas, notamos que o processo de composição do trabalho esteve ligado às inquietações da atriz e da diretora, que se arriscaram na produção de uma cena totalmente contaminada pelo pessoal, por suas subjetividades, que escapam através dos poros do espetáculo e das corporeidades que evoca.

Meninas, corram! também foi uma experiência afetiva para mim: pela primeira vez tive a oportunidade de encarar, cenicamente, inquietações de minhas próprias experiências corporais em um caminho comprometido com a desarticulação de forças normativas que nos confinam em uma padronização de “feminino”. Sobretudo fui atravessada afetivamente pela presença e subversão do uso das bonecas e pela força propulsora e desnaturalizante do corpo de Alda, que muitas vezes jogava com uma movimentação propositadamente artificial, numa tentativa de imitação da boneca (ou seja, numa encarnação vulgar do ideal, do estereótipo) que, afinal, resultava absurdo.

Indagando-me sobre o porquê desse espetáculo haver me afetado de maneira tão singular, a ponto de seguir reverberando em meus trabalhos mesmo três anos depois da experiência, cheguei a Artaud³⁹ (1896-1948), cujos estudos foram evocados pelas autoras para a composição do espetáculo. Percebi que **Meninas, corram!** mais do que provocar-me inquietações puramente em nível intelectual, havia me restituído conflitos adormecidos, reaquecendo em mim símbolos que lutei por muito tempo para manter apagados, representações cujas sombras tentava vigiar e reprimir, mas que jamais deixaram de impor sua presença. Em diálogo com Artaud (2006), entendi, então, que o teatro poderia funcionar como uma estratégia para encarar essas sombras sem tentar dirigi-las, mas permitindo que elas se animem e se revelem em toda a sua violência potencial, como uma maneira, se não de destruí-las, de encontrar nelas o poder criativo de sua própria vida.

³⁹Antonin Artaud: poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor teatral francês de forte influência para o teatro moderno e contemporâneo, sendo uma grande referência para os estudos da performance arte.



Figura 6. Alda Maria, foto de divulgação do espetáculo **Meninas, Corram!**

Foto: Murilo de Paula. Fonte:

http://www.flickr.com/photos/o_daguerreotipo



Figura 7. Alda Maria, foto de divulgação do espetáculo **Meninas, corram!**

Foto: Murilo de Paula. Fonte:

http://www.flickr.com/photos/o_daguerreotipo

Identificar o potencial subversivo da articulação entre o grotesco e o feminino no espetáculo **Meninas, corram!** apresentou-me a possibilidade dessa relação reavivar símbolos e representações ligados aos dois termos e de explorá-las em sua máxima potência expressiva. Permitiu-me, ainda, a inferência de que essa exploração talvez possa contribuir para materializar aquele teatro que para Artaud “reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipo, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas” (2006, p.23-24).

Esse diálogo com Artaud encontrei também no espetáculo **De un suave color blanco**, do grupo equatoriano Malayerba, cujas imagens perturbadoras ainda me provocam sobressaltos. A experiência com esse trabalho possibilitou-me um primeiro encontro com o *esperpento*, proposta artística que se tornou, nesta pesquisa, um veículo artístico para a investigação do grotesco como estratégia para desestabilização do feminino. Assim, nas próximas estações deste trabalho, me dedicarei a analisar o potencial subversivo da relação entre feminino e grotesco quando presente em *esperpentos*. Sendo essa uma escolha que envolve a articulação dos espaços artísticos propostos pela trajetória aqui desenhada, adentremos nova página branca e deixemos que os *esperpentos* invadam e contaminem a cena com suas próprias travessias e atravessamentos afetivos.

2. OS ESPERPENTOS INVADEM A CENA

Retornava de uma viagem ao Equador, onde havia participado do *IX Taller Internacional de Teatro do grupo Malayerba*⁴⁰: comigo, muitas inquietações despertadas pelo curso, pela primeira viagem internacional e, sobretudo, com um interesse palpitante pelo que havia visto no pequeno teatro abrigado pela Casa Malayerba. No retorno para o Brasil, o espetáculo **De un Suave Color Blanco** seguia reverberando, produzindo ressonâncias. Caminhava quase que automaticamente em direção à Escola de Teatro, distraída, como de costume, quando essa travessia foi interrompida por um encontro. Numa esquina da capital baiana, conheci o *esperpento*.

A portadora da novidade foi Consuelo Maldonado, pesquisadora e atriz equatoriana: a Coco, então aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC – UFBA). Ela foi a responsável por me apresentar ao grupo Malayerba, tornando possível a viagem da qual acabara de retornar e sobre a qual imediatamente começamos a falar naquele que foi um festivo “esbarrão de esquina”.

Na oportunidade, comentei com ela sobre meu interesse em ingressar no mestrado acadêmico, dando continuidade aos estudos que havia iniciado na pesquisa científica e à problematização das relações entre os conceitos de feminino e grotesco na cena teatral. Também discutimos o espetáculo **De un Suave Color Blanco** do grupo Malayerba que havia sido tema de seu mestrado acadêmico e que ainda naquele momento me inquietava. Para o espetáculo, voltaremos mais tarde.

Esperpento, es-per-pen-to: a palavra parecia ter gosto, um som mastigado, diferente, curioso... Coco me contou que havia encontrado muito do *esperpento* no trabalho do Malayerba e que talvez o conceito me interessasse, porque tinha relação com o grotesco e com as personagens que perturbaram minha atenção no espetáculo que havia assistido. Antes mesmo de saber esses detalhes, a palavra se encarnou em mim: “esperpento”. Não só me interessou como se colou aos meus

⁴⁰Encontro internacional promovido anualmente pelo grupo em sua sede na cidade de Quito, a Casa Malayerba. Trata-se de um curso intensivo de curta duração que é ministrado pelos próprios integrantes do grupo no qual eles compartilham com os alunos seus processos e meios de criação em aulas de dramaturgia, interpretação, semiótica e treinamento corporal.

processos investigativos, aos meus interesses estéticos, e me acompanha desde então⁴¹.

2.1 NOTAS SOBRE *ESPERPENTOS VALLEINCLANIANOS*

A palavra *esperpento* utilizada popularmente na Espanha dos séculos XIX e XX para designar coisas e pessoas desagradáveis, ridículas ou situações absurdas, disparatadas, ainda hoje se faz presente no falar cotidiano de alguns países de língua hispânica, preservando a referida conotação. Qual não foi o meu espanto e admiração quando, em uma viagem à Costa Rica em meados de 2011, escutei uma amiga exclamar: “Pero aquella chica es un *esperpento*”!

De acordo com o Dicionário da Real Academia da Língua Espanhola, a palavra *esperpento* refere-se a um fato grotesco ou desatinado; desalinho, pessoa feia⁴². Roubando o termo desse local de expressão adjetiva, de maneira a jogar com suas possibilidades semânticas, o dramaturgo espanhol, poeta e novelista Ramón María del Valle-Inclán⁴³, utilizou a palavra para denominar a composição artística produzida por/em sua dramaturgia. Segundo o escritor Zamora Vicente (1916-2006)⁴⁴, a expressão *esperpento* foi retirada pelo autor de uma zona de fala familiar, cotidiana, para transformar-se numa atitude artística, ascendendo do território vago dos conceitos abstratos para a noção de uma “nova maquinaria na aventura artística”⁴⁵ (1974, p.14).

Os propósitos dessa “nova atitude artística” e suas diretrizes foram proclamados pelo personagem Max Estrela, poeta cego do primeiro *esperpento* de

⁴¹Anexada a esta dissertação (ANEXO C, p.142) encontra-se a transcrição de uma entrevista realizada com Consuelo Maldonado na cidade de Quito (Equador) durante uma de nossas conversas sobre o *esperpento*. No bate-papo, compartilhamos de nossas impressões sobre suas propostas artísticas, suas articulações contemporâneas e das contaminações que identificamos em nossos trabalhos.

⁴²“**esperpento**. (De or. inc.). 1. m. Hecho grotesco o desatinado. [...] 3. m. coloq. Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza.” Link para consulta: <<http://lema.rae.es/drae/>>

⁴³O autor (1866-1936) fez parte da corrente literária Modernista na Espanha e da chamada Geração de 98.

⁴⁴Escritor, lingüista e crítico literário espanhol. Foi membro e secretário permanente da Real Academia Espanhola e professor catedrático das Universidades de Madrid, Salamanca e Santiago de Compostela.

⁴⁵“una nueva maquinaria en la aventura artística”.

Valle-Inclán, *Luzes da Boêmia*⁴⁶, mais precisamente durante a cena XII na qual o personagem, bêbado e moribundo, expõe as estruturas fundantes do *esperpento*. De acordo com Max, o “*esperpentismo*” teria sido inventado pelo pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) ao promover em suas obras aguda crítica social de um mundo absurdo e contrastante. O personagem afirma também que os heróis clássicos, refletidos nos espelhos côncavos⁴⁷, produziram os *esperpentos*.

Essa afirmação, aparentemente metafórica, adquire, também, um valor de materialidade quando notamos que, na cena em questão, os personagens se referem a espelhos côncavos encontrados em uma localização específica de Madrid. Max nos indica: “Os heróis clássicos foram passear no beco do Gato” (VALLE-INCLÁN, 2001, p.173). Trata-se do *Callejon del Gato*, segundo a descrição de Joyce Rodrigues Ferraz⁴⁸:

[...] uma rua estreita do centro antigo de Madrid, a *calle de Álvarez Gato*, entre as ruas de *Santa Cruz* e *Núñez de Arce*. Região boêmia, onde ainda vemos, na fachada de um estabelecimento, dois espelhos côncavos e dois convexos que continuam refletindo de forma distorcida as imagens dos que por ali passam. (in: VALLE-INCLÁN, 2001, p.173, nota 05)

Embora não se trate da primeira referência a espelhos “tortos” presente na obra de Valle-Inclán, foi em *Luzes da Boêmia* que ele ofereceu a primeira referência exata, indicando uma localidade que pertencia ao seu cotidiano e, portanto, situando uma referência histórica concreta. A presença desses espelhos foi amplamente discutida por críticos da obra de Valle que defendem a contribuição de sua referência histórica para a desestabilização de fronteiras entre vida e literatura (como obra de arte), rompendo assim com certo ilusionismo.

⁴⁶O texto de *Luces de Bohemia* foi inicialmente publicado na revista *España*, de forma semanal e em partes, entre os meses de julho e outubro do ano de 1920. Após revisões e adições realizadas pelo autor, o livro, com o texto integral, foi publicado em 1924.

⁴⁷O **Espelho Côncavo** é caracterizado como sendo um espelho esférico, e pode ser encontrado em qualquer superfície interna na forma de uma calota esférica, desde que essa superfície seja capaz de refletir os raios de luz que incidirem”, no processo de reflexão deste espelho, “as imagens formadas variam de acordo com a posição do objeto”. (CAVALHEIRO, 2010). Artigo disponível em: <<http://www.infoescola.com/fisica/espelhos-concavos/>>.

⁴⁸Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, atualmente é professora adjunta do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos.

Apresentando uma nova abordagem da palavra *esperpento*, Ramón del Valle-Inclán utiliza-se do espelho côncavo (sem negar suas possíveis abordagens metafóricas), por suas características materiais de refletividade. Ao trazer a referência dos espelhos ao seu discurso, Valle-Inclán trata-o, também, como um instrumento para expor – e ao fazê-lo produzir – o desconjuntamento e a deformação matemática dos parâmetros clássicos definidores de uma “realidade ideal” (agenciada por modelos representativos figurados pelos heróis clássicos no maniqueísmo predominante da literatura de então). Esse processo se dá por intermédio de uma dramaturgia que, de forma histórica e contextualizada, desenvolve uma forte crítica política e social de seu tempo em suas representatividades e interpretações violentas.

Valle Inclán, em entrevista concedida a Gregório Martínez Sierra (1881-1947)⁴⁹, afirma acreditar na existência de três modos de ver o mundo, artística ou esteticamente: de joelhos, em pé ou suspenso no ar. Sobre cada uma dessas maneiras, Valle discorre:

Quando se vê de joelhos – e esta é a posição mais antiga na literatura –, dá-se aos personagens, aos heróis, uma condição superior à condição humana quanto menor a condição do narrador ou do poeta. [...] Existe uma segunda maneira, que é olhar os protagonistas novelescos como de nossa própria natureza, como se fossem nossos irmãos, como se fossem eles, nós mesmos, como se o personagem fosse um desdobramento de nosso eu, com nossas mesmas virtudes e nossos mesmos defeitos. [...] E existe uma terceira maneira, que é olhar o mundo desde um plano superior e considerar os personagens da trama como seres inferiores ao autor, com um ponto de ironia. Os deuses se convertem em personagens de sainete. Essa é uma maneira muito espanhola, maneira de demiurgo, que não se crê, de modo

⁴⁹Nascido em Madrid, Gregório Martínez Sierra foi escritor, dramaturgo e empresário de teatro e fez parte do modernismo espanhol.

nenhum, feito do mesmo barro que seus bonecos⁵⁰ (VALLE-INCLÁN, 1928 apud LAMA, 2008, tradução nossa)⁵¹.

A primeira maneira seria aquela de Homero, que cria seres superiores à natureza humana, como deuses, semideuses e heróis; a segunda seria própria de toda a obra de Shakespeare, cujos personagens encarnariam a “verdadeira natureza” humana. Já a terceira e última maneira, estaria, definitivamente, presente em Goya, sendo também inspiração para o autor realizar uma mudança radical em sua literatura e a escrever a proposta cênico-dramatúrgica que ele batiza de *esperpento* (ibid).

Essa entrevista nos oferece indícios para refletir sobre o posicionamento de Valle-Inclán quanto à sua obra: o autor, ao sugerir certo “distanciamento” – supostamente necessário em prol de uma visão mais objetiva do artista sobre seu trabalho –, opõe-se ao ilusionismo e naturalismo predominante na produção dramatúrgica da época. Numa interessante aproximação da obra de Valle-Inclán com a de Brecht, Ricardo Domenech⁵² (1938-2010), em artigo intitulado *Para una visión actual del teatro de los esperpentos*, identifica nos *esperpentos valleinclinianos* – naquilo que ele chama “desconjuntamento da realidade” – finalidades parecidas com as de Brecht no que concerne à noção de distanciamento (apud HORMIGON, 1971, p.347). Sobre isso, o autor discorre:

[Nos esperpentos] o método é menos elaborado e mais direto; a finalidade, a nosso entender, muito semelhante. Valle apresenta no cenário a realidade em que vive o espectador, mas, de tal maneira deformada, que este não pode nada menos que ficar atônito, pois é

⁵⁰“Cuando se mira de rodillas — y ésta es la posición más antigua en literatura —, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. [...] Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. [...] Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos.” (apud LAMA, 2008) Fonte: <<http://eltrabajogustoso.blogspot.com.br/2008/04/valle-incln-y-el-esperpento.html>>. Acesso em: 03 nov. 2012.

⁵¹A título de esclarecimento informo que todas as citações retiradas de referências bibliográficas originalmente publicadas em espanhol, presentes nesta dissertação, foram traduzidas pela autora. Dessa maneira, abre-se mão, a partir de agora, da utilização da expressão “tradução nossa” depois de referidas citações. Para viabilizar a conferência das traduções, as citações longas, como a anterior, serão reproduzidas de acordo com o original consultado em notas de rodapé.

⁵²Escritor, ensaísta e crítico literário espanhol, foi professor da Real Escola Superior de Arte Dramática de Madrid.

incrível. Esta imagem esperpêntica da realidade nos obriga a uma tomada de consciência: a consciência de que vivemos uma realidade *esperpêntica*, a consciência de que são grotescos uns valores gerais nos quais se fundamenta a realidade concreta que nos rodeia⁵³ (ibid).

Entretanto, acredito que esse distanciamento precisa ser relativizado na obra de Valle-Inclán, pois que (claramente em *Luzes da Boêmia*) autor e obra se misturam e as fronteiras entre o real e o literário são fragilizadas. Soma-se a isso, o fato de que o mecanismo, ou a tentativa de distanciamento presente na obra, pode ser identificado nos marcos estruturantes do *esperpento*, entre os quais se destacam a literatização, a historicidade e a clara presença de elementos biográficos, não sendo necessário, portanto, a valorização de uma interpretação do espelho côncavo como figura de linguagem metafórica para a revelação de uma realidade anterior (indubitavelmente ligada ao sombrio e já enfadonho campo da representação).

Além disso, pergunto: tomar a realidade como algo “em si mesmo”, anterior, encerrando o conceito em condições estritas de avaliação de verdade, não contradiria o próprio debate político presente na obra de Valle-Inclán? A resposta parece evidente se partirmos da prerrogativa de que o autor discute, exatamente, as condições históricas e socioculturais de *construção* dessa realidade, e que, portanto, ela não pode ser entendida como *em si mesma*, se não como constructo de uma arquitetura política e histórica. Parece-me, assim, que interpretar a atuação desse espelho num sentido metafórico restrito e cujo fim é a revelação de uma realidade, por si mesma, absurda, pode dar vazão a um reducionismo conceitual, pois:

Não há o rosto para ser revelado na metáfora, não é possível destinar-lhe um ponto final, alias estes verbos *revelar*, *descobrir*, *desvendar* e *finalizar* são próprios de um leitor cuja visão apoia-se em um centro; ele procura desvendar a verdade, desfazer a máscara, ou seja, subjugar a diferença (LOPES, 1999, p.111).

⁵³“En los *esperpentos*, el método es menos elaborado y más directo; la finalidad, a nuestro juicio, muy semejante. Valle presenta en el escenario la realidad en que vive el espectador, pero de tal manera deformada que éste no pueda por menos de quedar atónito, pues es *increíble*. Esta imagen esperpêntica de la realidad nos obliga a una toma de conciencia: la conciencia de que vivimos una realidad *esperpêntica*, la conciencia de que son grotescos unos valores generales en los que se fundamenta la realidad concreta que nos rodea.”

Nesse instigante estudo, intitulado *Um Olhar na Neblina: um encontro com Jorge Luis Borges, Cássia Lopes*⁵⁴ nos oferece pistas para lidar com a metáfora numa perspectiva mais abrangente. Segundo a autora, a metáfora possui uma seiva pluralista da qual poderia emergir o elemento diferencial, pois ela não existiria *em si*: “a sua multiplicidade constrói-se na rede, nas relações mantidas entre as palavras, entre os discursos, no sistema de conexões entre os fatos, entre os detalhes e os leitores.” (ibid, p.49). Portanto, seu caráter não está atrelado a uma ideia genérica de identificação, como desejo de verdade, mas a produção de sentidos polifônicos, cujos vetores não podem ser controlados numa relação linear entre signo e significado, entre o dado ocultado e a figura de linguagem que o representa e revela.

Se, aceitando as provocações da autora, tomamos a metáfora como um jogo de sentidos na produção de diferença, os limites, as fronteiras entre o que se entende como “elemento real” e sua identificação metafórica são borrados, não há mais uma definição nítida do herói clássico nem de seu espelho deformante, perde-se a certeza sobre as origens e destinos da reflexão: não há uma realidade a ser revelada, o que temos é o jogo especular como produtor de realidades diferidas. Não atribuímos, portanto, um sentido de verdade, uma origem semântica à metáfora dos espelhos côncavos nos *esperpentos valleinclanianos*, pois, como bem lembra a autora, atrás ou a frente de um sentido sugerido, haverá sempre outro (1999, p.100).

Na cena XII de *Luzes da Boêmia*, o poeta Max Estrella afirma: “A deformação deixa de existir quando sujeita a uma matemática perfeita. Minha estética atual é transformar com matemática de espelho côncavo as normas clássicas” (VALLE-INCLÁN, 2001, p.175). E quando indagado por dom Ladino de Hispalis, que o acompanha nesta noite de bebedeira, sobre onde estaria o espelho côncavo, sem vacilar, o poeta responde: “No fundo do copo” (ibid). Temos, aqui, referências bastante materiais da presença, atuação e utilização desses espelhos com as quais podemos lidar nessa abordagem teórica sobre os *esperpentos*.

⁵⁴Professora Associada I, em regime de dedicação exclusiva, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Mestre em Letras e Linguística, também pela UFBA, e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma instituição. Integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da UFBA, além de ser membro do conselho editorial da Revista Repertório e dos Cadernos GIPE/CIT.

Retornemos por um momento, ao jogo entre herói clássico e espelho côncavo como proposto na formulação inicial do *esperpento valleinclaniano*. Entendido em termos teatrais, esse herói é o responsável pela “moral da história”, aquele em torno do qual giram os acontecimentos, centralizando conflitos e sintetizando ideologicamente o contexto da história, que nada mais é que a *sua* história. Sua consciência é aquela que erige os princípios éticos da trama, criando o *bom* e o *mau*, numa tentativa de guiar o leitor/espectador na mesma direção pela qual caminha o autor/diretor em seu entendimento das personagens e de seu meio circundante.

As composições estruturais em termos de tempo, espaço e contextualização histórica dessas tramas, conduzem a uma identificação análoga àquela que supostamente sentimos diante de um espelho comum, como se ele apresentasse a forma exata do corpo que reflete, sendo, portanto, a revelação de sua imagem verdadeira e imediata. Assim, tais composições não problematizam as implicações subjetivas do próprio ato de *ver* quando ligado à necessidade política do ato de interpretar, que inventa (e violenta) a identificação e, assim, a própria veracidade da realidade.

Nos *esperpentos* de Valle-Inclán, a metáfora dos espelhos côncavos, não mais entendida como reveladora da verdadeira realidade – que seria a matéria oposta à única imagem fiel devolvida pelo espelho comum à sua reflexão –, funcionaria como provocação para outras possíveis visões sobre o *real* e de perceber-se como fabricação e dissonância desse próprio ato político de *ver*. Nesse jogo, a reflexão produzida pelo espelho côncavo não pode ser interpretada, não pode ser entendida como retrato, cópia fiel, representação de uma realidade maniqueísta, pois que o que se produz são imagens multiplicadas e redimensionadas. Ou seja, ele não apresenta *uma* realidade oposta a *uma* identificação visual, ele assume a produção contraditória de múltiplas corporeidades possíveis, que confundem as origens e desestabilizam a ideia de imagem real anterior, acabada e autocentrada.

Ao realizar uma leitura do mito de Perseu⁵⁵, inspirada na poética do escritor argentino Jorge Luis Borges⁵⁶, Cássia Lopes afirma que o espelho captura o

⁵⁵No mito, Perseu, filho ilegítimo de Zeus com uma mortal, consegue decepar a cabeça da Medusa (górgona de cabelos de cobras e olhar letal) evitando mirar-lhe diretamente nos olhos. Para tanto, o herói utiliza-se do reflexo do monstro como guia.

monstro (no caso específico, a Medusa), porque teria o poder de descentrá-lo: “Através do olhar enviesado, é possível contemplar o mundo, sem ser apanhado por uma verdade absoluta que solidifica os homens, transformando-os em estátuas de pedra.” (1999, p.21). Nesse mito, a *crueldade*⁵⁷ não estaria em Perseu ou na Medusa, mas no espelho, em seu poder de “desfazer, de esfumar a solidez e o equilíbrio do mundo” (ibid, p.22). É na potencialidade desse jogo que me interessa pensar os espelhos côncavos na composição dos *esperpentos*: ao desmontar a lógica linear e causal do monstro-signo como representação de uma realidade disforme em seu significado “profundo”, oculto, borrando os contornos e as fronteiras entre essas dimensões, a obliquidade desses espelhos produziria uma multiplicidade de imagens tal, que nos desviaria do *verdadeiro* e do *real* como destino.

Interessa-me, portanto, o *esperpento* como efeito desse jogo de desvios na percepção, da produção de olhares diferidos e de sentidos múltiplos que nos abririam a possibilidade para a reinvenção do próprio monstro-signo e de outras maneiras de interagir, perceber e experimentar o *real*. No diálogo que estabelece, sobretudo com Borges, Cássia Lopes deixa rastros do que chama *poética dos espelhos*: “O espelho dissolve a identidade, ele permite o surgimento de um *outro* no corpo literário. O que reflete já sofreu uma transfiguração; existe um *eu* porque pode ser contemplado, dissolvido em forma vibrante, móvel: metáfora.” (1999, p.89), e é nas marcas desses rastros, que atravessaram a trajetória dessa pesquisa, que proponho seguir investigando os *esperpentos*.

Dessa discussão chego ao espelho côncavo como matéria e veículo de um paradoxo, como encenação de uma unidade impossível: a convivência do herói clássico com as imagens grotescas produzidas no jogo especular. Nos *esperpentos*, as imagens⁵⁸ surgem como efeitos de contrastes, diferimentos e desvios que se

⁵⁶Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (1899-1986): escritor, poeta, ensaísta e crítico literário de nacionalidade argentina. Ganhador do Prêmio Internacional de Editores Formentor (1961).

⁵⁷*Crueldade* como a liberação da palavra de sua cadeia significante, como desejo de produção de diferença: “Nas suas vestes, enquanto imagem simbólica, a literatura consagra-se como representação e libera a *crueldade* [ARTAUD] da palavra, ou seja, o desejo de proporcionar uma instabilidade entre os conceitos e valores impostos ao homem.” (LOPES, 1999, p.63).

⁵⁸A partir desse ponto, tomarei a noção de *imagem* num entendimento próximo à conceituação defendida por Didi-Huberman “como um jogo de diferenças e de negações, de alterações e de alteridades, de justaposições, deslocamentos e colisões” que implicaria numa “problematização dos

produzem no jogo entre herói clássico e espelho côncavo: sem dissolver suas possíveis contradições, elas potencializam o paradoxo como caminho subversivo ao mesmo tempo em que destacam um universo grotesco e sombrio no qual se mesclam elementos do teatro, efeitos inspirados nos trabalhos de Goya e a fragmentação característica da montagem no cinema.

Na dramaturgia que Valle-Inclán desenvolve a partir desse jogo especular, prostitutas, bêbados, artistas fracassados e boêmios de todos os tipos expõem a “coisificação” e a animalização de seres sociais, discutindo a produção de realidades disformes e estilizadas, numa crítica política contaminada por certa desilusão diante da Espanha do período em questão⁵⁹:

O *esperpento* não é somente um gênero literário, mas também uma estética, e em consequência uma visão de mundo, à qual chega o escritor a partir de uma circunstância histórica espanhola concreta [...], resultado de uma tomada de posição crítica cuja raiz é, ao mesmo tempo, individual e social, mas que coincide com um movimento estético de protesto e de busca geral na literatura europeia dos anos 1920 (BUSSETO, 2004, p.11).

laços lógicos e representativos, superando, assim, a noção mais habitual de *figurativo*” (apud MATERNO, 2009, p.125).

⁵⁹Aqui, cabe esclarecer que no ano de 1898, após a derrota para os Estados Unidos que encerrou a assim denominada Guerra Hispano-Americana, a Espanha perdeu suas últimas colônias americanas em Cuba e em Porto Rico, permitindo, também, a ocupação de territórios no Caribe e no Pacífico pelos norte-americanos. O evento determinou uma inversão histórica de grandes consequências mundiais, pois os braços (e punhos) coloniais e extracontinentais – com os quais a Espanha estendia seu poder e domínio – são decepidos, obrigando a até então ampla potência europeia a reduzir sua influência no cenário mundial depois de quatro séculos de imperiosa presença, enquanto os EUA são impulsionados por esse cenário a tomar o lugar de potência econômica mundial. A Espanha enfrentou, então, um conturbado e tenso fim de século: depois de inúmeros conflitos entre liberais e absolutistas, entre isabelinos e carlistas da Casa de Bourbon, os monarquistas e republicanos, com o cenário histórico de um “desastre nacional” – como popularmente ficou conhecido este período de derrota e pós-guerra quando da perda das colônias americanas –, lideraram as disputas políticas. Embora a economia do país tenha ganhado fôlego, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial, crescendo rapidamente neste fim de século XIX (e seguindo em ascensão até princípios do século XX), esse crescimento não foi sentido nas camadas sociais mais desfavorecidas. Os contrastes entre o operariado e a elite agrária espanhola, apoiada pela Igreja Católica, se intensificaram, então, num frequente e violento embate de classes. Esse cenário provocou o desenvolvimento de profundas reflexões acerca das consequências políticas, econômicas e sociais calamitosas que se instauraram no país, corroborando para o estabelecimento de uma mentalidade pessimista em seus habitantes, aguda e criticamente presente na obra de Valle-Inclán. Nesse período surgiram, como frequentemente ocorre em momentos de crise, movimentos ideológicos e artísticos cuja pretensão era a de romper com as estruturas de poder dominantes que impunham, através da Restauração, certo conformismo social. Um destes movimentos foi denominado ‘Geração de 98’ – à qual pertencia Valle-Inclán – e destacou-se por aliar suas propostas de recuperação da cultura espanhola ao rompimento com as normas e modelos conservadores que dominavam a arte, a literatura e a política. (FERRAZ in: VALLE-INCLÁN, 2001, p.12).

O *esperpento* de Valle-Inclán surgiu como uma proposta dramatúrgica de grande potencial cênico, cuja escrita apresenta uma preocupação estética profundamente contaminada pela teatralidade que emerge das características estruturais de seu texto e de suas personagens-limite, cujas corporeidades são hiperbólicas como as de um boneco ou um fantoche. A abordagem do autor, ao sugerir um constante desrespeito às regras formais que ditavam a escrita literária e dramatúrgica de seu tempo, subverteu e desestabilizou fronteiras entre as linguagens, transformando-se também numa possível proposta de composição artística grotesca.

A partir daqui, me dedicarei a analisar o potencial subversivo da relação entre feminino e grotesco quando presente nos *esperpentos*. Mas, antes de adentrar propriamente nessa questão, farei um rápido desvio para levantar aquelas que seriam as características básicas do *esperpento velleincliniano* a partir das quais poderemos discutir sua proposta artística.

DESVIO IV: CARACTERÍSTICAS BÁSICAS

Fundamentada em comentários do próprio Valle-Inclán e nos diálogos contidos em seu primeiro *esperpento*, o já mencionado texto *Luzes da Boêmia*, Joyce Ferraz aponta algumas características básicas dessa proposta artística, entre as quais estariam: as circunstâncias históricas, o grotesco, a dramaticidade e a teatralidade. (in: VALLE-INCLÁN, 2001, p.24). Atenhamo-nos um pouco a cada uma das características citadas.

Já vimos que o *esperpento* constrói seus termos artísticos – ao mesmo tempo em que é construído por eles – em um contexto histórico específico, localizado na Espanha em finais do século XIX e início do século XX. Nesse contexto, é a Madrid de Valle-Inclán o espaço e veículo do *esperpento*: “reduzidos ao perímetro urbano da capital, onde, graças ao centrismo, decide-se a política e a história da Espanha.”⁶⁰ (HORMIGON, 1971, p.380).

⁶⁰Espacio y vehículo – Madrid: La corte -, reducidos al perímetro urbano de la capital en donde, gracias al centralismo, se decide la política y la historia de España. Es la última imagen grotesca de una realidad grotesca.

Entretanto, as circunstâncias históricas e, em alguns casos, a presença de dados de acontecimentos precisos e historicamente datados, não são apresentados fora de um entendimento artístico implicado com uma crítica social e desenvolvido num declarado embate com as estruturas ilusionistas predominantes no teatro da época. Os *esperpentos valleinclanianos* rompiam com as normas e modelos conservadores impingidos à arte, à literatura e à política, acentuando a ridicularidade dos comportamentos individuais, sem separar dicotomicamente a forma de seu conteúdo significativo, mais bem, neles, poder-se-ia afirmar que a forma *era o seu conteúdo*.

Essa proposta estética do *esperpento* atua pelo mecanismo da irrisão, intimamente relacionada às configurações do grotesco em seu nível de superexposição crítica e irônica das tentativas de transposição e encarnação de modelos canônicos. No caso do *esperpento valleinclaniano*, é a bestialidade da romantização heroica, sobretudo da guerra e da honra, representada pelo herói clássico da literatura dominante, aquela exposta à irrisão pelo grotesco. Para tanto, os heróis não são excluídos ou negados em sua dramaturgia, eles convivem com as imagens grotescas, com os monstros, fantoches e marionetes que povoam o *esperpento*, numa contradição indissolúvel com a qual atua o grotesco.

Podemos observar essa presença visual do grotesco desde as influências artísticas de Valle-Inclán, um grande apreciador de Bosco, Velázquez e, é claro, do já citado pintor espanhol Goya (única referência reconhecida e teorizada pelo autor), que, em fases distintas e com diferentes abordagens e intensidades, empregavam a deformação grotesca em seus trabalhos. Esse último, especialmente, teria auxiliado o escritor a arquitetar certa “animalização” em seus personagens, sobretudo por evidenciar em suas obras, uma latente preocupação social. Dos trabalhos de Goya a maior influencia para o *esperpento valleinclaniano* teria vindo da série de gravuras intituladas *Caprichos* (1792-1808), na qual ele “cria um mundo absurdo, cheio de reveses e contradições que acabam revelando as hipocrisias da sociedade de sua época” (FERRAZ, 2001, p.22).

Reprodução



Figura 8. Série *Caprichos* de Goya (1792-1808) s/n. Fonte:

<http://maringa.odiario.com/dmais/noticia/533408/museu-oscar-niemeyer-abre-exposicao-com-80-gravuras-de-goya/>

Reprodução



Figura 9. Série *Caprichos* de Goya (1792-1808) nº 65: **Donde vá mamá?** Fonte:

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Goya - Caprichos \(65\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Goya_-_Caprichos_(65).jpg)

Reprodução



Figura 10. Série *Caprichos* de Goya (1792-1808) nº 49: **Duendecitos**. Fonte:

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Goya - Caprichos \(49\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Goya_-_Caprichos_(49).jpg)

Reprodução



Figura 11. Série *Caprichos* de Goya (1792-1808) nº 67: **Aguarda que te unten?** Fonte:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Goya - Caprichos %2867%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Goya_-_Caprichos_%2867%29.jpg)

É pelo viés do grotesco que Valle-Inclán discute, também, a situação incongruente da Espanha de seu tempo: mergulhada numa conjuntura de descaso por parte dos governantes, de corrupção generalizada e da produção de anomalias no comportamento ético e político da nação e dos diversos setores sociais. O *esperpento* progride nessa atmosfera sombria de desilusão, por meio de sátiras e ironias ácidas, que não poupam os intelectuais boêmios de inflamado discurso político/artístico revolucionário e nenhuma ação, militares, governantes, moribundos, trabalhadores, artistas, políticos, prostitutas, donas-de-casa, jornalistas, operários, soldados ou qualquer outro setor da sociedade: estão todos envolvidos em contraditórias, absurdas e disparatadas vidas *esperpênticas*.

Entretanto, interessa-me, nessa discussão, pensar a arte, sobretudo em sua articulação cênica, não como uma transposição fiel da vida social e de suas lutas políticas, mas como sendo, ela mesma, uma luta “no interior na ordem dos discursos e das formas de significar”, como propõe Angela Materno⁶¹ (in: COSTA FILHO, 2009). Segundo ela, “é na materialidade mesmo de sua linguagem, de suas transformações e tensionamentos, que o trabalho artístico reconfigura os espaços do visível, do pensável e do possível” (ibid, p.21), o que me indica uma perspectiva com a qual encarar a obra de Valle-Inclán: autor visual de grandes ambições estilísticas, cujas inovações, reciclagens e invenções linguísticas, sem dúvida se configuraram como espaços políticos na produção de diferimentos e na multiplicação de significados que transgridem as fronteiras do *real* e desmontam sua lógica de representação.

A questão nos leva à terceira característica básica do *esperpento*, unindo elementos de dramaticidade e teatralidade como os aspectos estruturais que mais o caracterizam:

[...] no qual se misturam elementos do teatro tradicional (cenários, personagens, rubricas, diálogos, luzes, sons) com os efeitos das artes plásticas – inspirados em Goya, El Greco e no teatro de marionetes – e das cinematográficas, no que se refere à montagem fragmentada do cinema. (FERRAZ in: VALLE-INCLÁN, 2001, p.24)

⁶¹Mestre em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989) e doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Atualmente é Professora Associada - nível 1 da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Raramente encenado na Espanha de seu tempo (e ainda pouco conhecido se levamos em conta sua arriscada e bem-sucedida busca por caminhos linguísticos literários distintos para o teatro do século XX, ao lado de nomes como Piscator, Brecht, Meierhold e Copeau), Valle-Inclán não escreveu nenhum texto específico sobre a prática teatral, nem estruturou teoricamente uma poética que indicasse procedimentos específicos de criação para os seus *esperpentos*. Tudo que o temos são alguns relatos registrados em entrevistas e cartas publicadas, nas quais encontramos um dramaturgo que compreendia a característica inovadora de seu trabalho e da conseqüente necessidade de uma elaboração diferenciada da estrutura teatral vigente até então, mas que se nega a formular uma solução acabada para sua proposta artística. Valle-Inclán apenas nos oferece pistas⁶².

Dessa maneira, as características de teatralidade e dramaticidade potencial do *esperpento* estão unicamente esboçadas em sua obra dramática, a partir da qual podemos extrair algumas formulações mais ou menos precisas. Entre elas estariam: a presença de elementos do teatro popular espanhol, a influência das artes visuais, do teatro de bonecos e da cinematografia do período (FERRAZ, 2001); a estilização sistemática da língua, não mais enfadonha e prosaica, mas próxima do falar cotidiano; um culto à literatização, como aponta Vicente Zamora (1974) e a marcante presença da paródia grotesca em suas articulações caricaturescas, críticas e debochadas.

Em seus *esperpentos*, Valle-Inclán ironiza a agrupação de indivíduos em categorias definidas por qualidades humanas abstratas pelo intermédio de personagens que, embora levem no nome uma definição estereotipada (como o General Glorioso de *La hija del Capitán*), frequentemente apresentam comportamentos completamente arbitrários e contraditórios à sua definição. Esses personagens responsabilizam suas atitudes pela necessidade da preservação de uma suposta honra, dos deveres cívicos impostos pela sociedade, pela nação, pelas instituições, mas são os comportamentos e escolhas individuais diante dos

⁶²A despeito do teatro nacional realizado até então, sabemos que o autor tinha uma opinião bastante crítica: para ele, os atores espanhóis precisavam, antes de tudo, aprender a falar; também considerava medíocres os cenários madrilenos e apontava a inexistência de um teatro socialmente vinculado na Espanha. De suas curtas experiências como diretor existem alguns relatos de estreias e poucas anotações que não apresentam nem discutem uma maneira particular de trabalhar com os atores ou sua compreensão cênica do espetáculo teatral (HORMIGON, 1971, p.387).

conflitos que as situações lhe impõem, os responsáveis pelos efeitos de ansiedade, solidão e horror que vão denunciar a angústia da condição humana.

Entretanto, essa é uma constatação irônica e nesse sentido: “[...] ao gerar a angústia pelo riso, Valle-Inclán teria se antecipado a Becket e Ionesco, os vanguardistas do Teatro do Absurdo” (FERRAZ in: VALLE-INCLÁN, 2001, p.24). Podendo-se acrescentar, dessa maneira, a presença de um caráter de irrisão entre as características do *esperpento valleincliniano*, como motivo de pulsão criativa e denúncia (associada, sobretudo, ao grotesco).

A essa altura, uma questão bastante pertinente começa a se impor neste trabalho: e como entram as questões de gênero no meio de tudo isso? Onde estão os femininos grotescos? Adentremos nova sessão, mais questões estão por vir.

2.2 DE FEMININOS GROTESCOS EM *ESPERPENTOS VALLEINCLANIANOS*

Certa vez, durante uma discussão em classe sobre meu projeto de pesquisa, me perguntaram por que havia escolhido estudar *esperpentos* se as “personagens femininas” desses trabalhos de Valle-Inclán eram tão inexpressivas e minha pesquisa, claramente, estava imbricada com questões de gênero. Embora não tenha buscado uma resposta precisa à questão – nem acredito que haja uma resposta assim, já que afetos não são redutíveis à explicação –, ela me acompanha nesses escritos, como uma zona de tensão e desconforto que me ajuda a compor este trabalho, projetando sombras na pesquisa.

Primeiro, a iminência da questão me levou a pensar o quê em minha proposta havia conduzido à ideia de um estudo específico de personagens imediatamente associadas e identificadas como mulheres. Algo aí estava desconectado com a proposta de diálogo com estudos feministas de influencia pós-estruturalista que visa, justamente, uma crítica à naturalização destas categorias como identidades fixas, estáveis.

Por outro lado, no início dessa pesquisa eu tinha como objetivo geral investigar a composição de *esperpentas*, entendidas como personagens cujas

corporeidades se distinguiriam pela exploração de suas características e aspectos predominantemente grotescos. Buscava, com isso, articular uma proposta artística que fosse capaz de sugerir uma crítica às conformações padronizadas dos corpos ditos “femininos” e de apontar possibilidades de expansão destes corpos. Nesse sentido, uma abordagem específica das “personagens femininas” de *esperpentos valleinclanianos*, poderia ser também interessante, visto que a forte presença da paródia, por exemplo, pode ser entendida como uma estratégia de produção de femininos grotescos na obra do autor.

Se remontarmos à noção de *esperpento* como efeito de um jogo especular entre herói clássico e espelho côncavo, produzindo imagens polifônicas e desvios na percepção linear e causal da relação entre monstro-signo e sua “verdade interna” e, dessa maneira, desmontando a metáfora como representação, poderíamos nos perguntar: e se fosse a heroína da literatura clássica a presente no jogo? Em que implicaria essa mudança?

Tomada no sentido de personagem central de uma obra de ficção, literária, cinematográfica ou outra, a palavra heroína, na perspectiva da crítica feminista, terá de ser encarada num contexto de *representação*. [...] A figura da heroína aparece nos romances, até o século XX, com um espaço limitado de possibilidades, que a remetem para condições sociais eminentemente ligadas à sua afectividade. A heroína aparece nos papéis de “jovem casadoira, esposa e mãe, amante, solteirona”. E, enquanto tal, ela é muitas vezes sublimada como uma criatura passiva sobre quem recai o olhar do narrador, que a representa de forma idealizada, normalmente entre a polaridade dos papéis de anjo e/ou mulher-fatal (AMARAL e MACEDO [orgs.], 2005, p.93).

Essa *representação* se configura numa tentativa de confinamento e controle de significados determinados em associações lineares com um signo referencial e seus significantes, numa *re-apresentação* de uma origem anterior localizável, nesse caso, a “natureza da mulher”. Dessa maneira, a heroína deveria *re-apresentar* características e virtudes próprias e essenciais à mulher, frequentemente localizada em um dos polos possíveis: era a santa, cuja natureza é dócil, afetiva, generosa, romântica e submissa ou a puta, pecadora, libidinosa, insolente (muitas vezes “masculinizada”) e orgulhosa.

O conceito de imagem, quando associado ao de *representação*, nos leva à questão do estereótipo, como um constructo que estrutura um conjunto de crenças

generalizantes a respeito de atributos e características supostamente inerentes e partilhados por indivíduos agrupados por uma categorização (como a de homens e mulheres). Esse agrupamento tornaria possível organizar a sociedade de forma mais consistente e apreensível, reduzindo a complexidade de suas estruturas a critérios de identificações objetivos e cognitivos (ibid, p.54). Nesse processo, os estereótipos são constantemente modelados e remodelados, deslocados e recontextualizados, reproduzidos, reiterados e reinventados nas próprias relações sociais e de poder que se estabelecem entre indivíduos, instituições e discursos historicamente localizados, servindo à manutenção da ordem e de seus mecanismos de poder.

Dessa maneira, a heroína *representaria* certos estereótipos da mulher em acordo com as características e atributos supostamente identificáveis e compartilhados pelos indivíduos dessa categoria social. Colocar esses estereótipos num jogo de percepção com o espelho côncavo *esperpêntico*, poderia, talvez, produzir uma interessante relação de embaralhamento de imagens, já que alocaíamos uma imagem entendida como representação para o *locus* abstrato de realidade sensível, numa operação que confunde e desvia o local do verdadeiro.

Os produtos desse jogo seriam imagens paródicas e grotescas desses estereótipos, que questionariam a própria noção de *representação* num estranhamento total desse feminino idealizado como imagem anterior, primeira, original: é numa articulação entre visibilidade⁶³ e visualidade⁶⁴ potenciais do *esperpento valleincliniano* que se tornaria possível verificar essa cisão que, ao mesmo tempo, desdobra imagem/reflexo sobre si mesmas. Poderíamos afirmar, portanto, que tal operação exploraria o poder subversivo contido no próprio estereótipo, quando tomado como imagem e representação de si mesmo, desdobrado.

⁶³Segundo o escritor Italo Calvino, que entende a imaginação como “repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (1990, p.106), a *visibilidade* seria a “parte visível da imaginação” (ibid).

⁶⁴O conceito de *visualidade* é aqui tomado como “uma perda, ou como uma abertura no espaço de nossas certezas a respeito do que vemos” (DIDI-HUBERMAN apud MATERNO, 2009, p. 125), na constituição de um lugar “para além da visibilidade”.

Se nos concentrarmos, brevemente, em três dos *esperpentos* de Valle-Inclán: *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* e *La hija del capitán*⁶⁵, veremos como o fundo histórico que envolve os conflitos, os personagens e as sátiras políticas, está, como na realidade apreendida por Valle-Inclán, constituído de relações hierárquicas de poder em estruturas heterogêneas da sociedade espanhola de seu tempo. Essas estruturas englobam instituições, normas e regulamentações atuantes não somente na arquitetura político-administrativa do Estado, mas também nos corpos e nas relações sociais.

Trata-se de uma organização social marcada por claras delimitações culturais de seus papéis sexuais estáveis e dos sujeitos que devem performá-las: as tarefas estão íntima e normativamente ligadas à identidade de gênero socialmente vinculada a cada um dos sexos (em outros termos: homem/masculino e mulher/feminina). Nesse contexto, a presença de preconceitos sociais como a misoginia e o sexismo⁶⁶ é bastante marcante na medida em que nos propomos a jogar um foco nas relações sexuais de gênero articuladas nas obras citadas.

Apesar de três composições distintas, é recorrente nesses *esperpentos valleinclanianos* a presença do militarismo como temática e, conseqüentemente, de um falido sistema de honra e patriotismo. Nessa atmosfera, bem próxima à vivida cotidianamente pelo autor, as leis morais insurgem-se contra seus próprios defensores e a hipocrisia é aquela que rege as relações sociais.

Em todos os textos, o militarismo é apresentado predominantemente através de seus oficiais (soldados, capitães, coronéis, generais) e sendo ele a máxima dimensão do estereótipo masculino, deveria *re-apresentar* seus atributos mais elevados: a instrumentalidade, o dinamismo, a autonomia, a força, a honra, a justiça e o poder. No entanto, não passam de fantoches, são estereótipos levados ao ridículo: soldados vagabundos, generais covardes, capitães de caráter fraco, nacionalistas deslumbrados, assassinos fanfarrões, todos defensores hipócritas de uma honra já mofada, cujos valores se encontram apenas numa frágil e ineficaz dimensão de *representação*. Embora nesses *esperpentos* os modelos masculinos

⁶⁵Para a análise que se segue, utilizarei como referência bibliográfica a XIII edição dos textos citados, publicados em 1989, pela Espasa-Calpe e que adota a última publicação revisada e corrigida pelo autor (Imprenta Rivadeneyra, Madrid, 1930).

⁶⁶“Sexismo’ é um conceito que aparece por volta de 1965, por analogia com outros conceitos como ‘racismo’. Pretende-se cunhar com esse termo a discriminação por razões de sexo”. (AMARAL e MACEDO [orgs.] 2005, p.176).

escarnecidos sejam predominantemente definidos por cargos militares, personificam, também, a Igreja (por meio dos Clérigos e Sacerdotes), a Monarquia (o Rei) e a Academia (pelos personagens chamados Intelectuais).

Já no outro par dessa assimétrica relação social de gênero, encontram-se os arquétipos do feminino, apresentados em subgrupos mais diversificados e heterogêneos: passividade, submissão, dependência e sentimentalismo definem a subcategoria da dona-de-casa, mãe e esposa; convivem com essa subcategoria, a bruxa, mensageira velha e feia; as prostitutas, meninas do pecado; a beata fofoqueira e maledicente; a dama intelectual; as filhas desobedientes (entre outras). De um modo geral, são personagens de acentuado caráter manipulável, com pouca ou nenhuma autonomia (nesse caso com algumas exceções, como a presença de filhas desobedientes: a Daifa do *esperpento Las galas del difunto* e de Sinebalda, a Sine, de *La hija del capitán*), sendo responsabilizadas pelos acontecimentos desonrosos que disparam os conflitos.

O artifício que vai acentuar o caráter de construção social desses modelos no *esperpento valleinclaniano*, tensionando o que se normatizou como “natureza feminina”, é forjado pela paródia e composto por imagens absurdas e grotescas, quer das situações que envolvem e definem o destino dessas personagens, quer em sua máxima condição de fantoche ou na artificialidade hiperbólica de suas demarcações como indivíduos. As tramas desses *esperpentos* jogam com situações intrincadas que são desencadeadas por atitudes individuais baseadas na cega crença em valores morais – enrijecidos em *representações* simbólicas –, cujos efeitos são incoerências diante das quais só resta uma seca ironia.

Façamos, então, uma breve travessia por esses três *esperpentos valleinclanianos*, para verificar a produção e performance de femininos grotescos neles articulados.

2.2.1 LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA

As articulações temáticas do *esperpento valleinclaniano Los cuernos de don Friolera* desenvolvem-se a partir da suspeita de traição: o tenente Dom Friolera,

recebe uma carta anônima – que logo descobre-se haver sido escrita por Dona Tadea Calderón⁶⁷, a beata fofqueira –, cujo conteúdo noticiava que sua esposa, Dona Loreta, o estava traindo com o barbeiro Pachequín. Nessa situação, o tenente pequeno burguês de vida monótona vê-se moral e ideologicamente pressionado a lavar sua honra com sangue, matando a esposa e o amante. A preocupação do tenente, desde então, é a perda de uma identidade pública representativa: sua honra não é só sua, mas também da corporação que representa e, por consequência, de todos os demais oficiais.

Numa análise desse texto, Hormigon⁶⁸ lembra que a honra é uma categoria ética medieval, engendrada pelo feudalismo em suas etapas de construção e solidificação e as “crônicas caballerescas” do período, eram baseadas numa concepção da mulher como objeto idealizado cuja posse pertenceria a um homem (1971, p.366). Para o autor, na Espanha do século XVII, a Monarquia absoluta era uma “uma expressão política imobilizada de uma concepção do mundo medieval”, com isso, nem as contrastantes ideias provocadas pela Reforma nem o desenvolvimento industrial teriam abrandado no país as “fanáticas ilusões de glória.” (ibid).

Na trama, o tenente Friolera é intimado a retirar-se das atividades no quartel pelos próprios colegas que, em reunião, gabavam-se de suas conquistas amorosas em terras estrangeiras com o mesmo entusiasmo e fervor com os quais glorificavam a lavagem da honra pelo meio do assassinato como única conduta digna a um homem em um caso de traição (cena XVIII). Dessa maneira, assombrado pelo medo da corrosão de sua imagem diante da corporação, pela eminente perda de poder e respeito, o tenente, sem nenhuma convicção e

⁶⁷Alusão ao escritor espanhol Calderón de la Barca (1600-1681), cuja obra de teatro seria considerada, por Valle-Inclan, uma propaganda do sistema de valores da monarquia absoluta e feudal, utilizando o tema da honra de classe, somente possível aos fidalgos de casta, de nome e de sangue, como motor de muitos dos conflitos de suas obras e determinante dos comportamentos de seus personagens. “Aplicado a las relaciones hombre-mujer, marido-esposa, exige de uno la conquista minuciosa, pero sometimiento posterior a ninguna ley, de la mujer la sumisión, la fidelidad total, sin fisuras, sin sospechas. La alteración de este orden exige y obliga al marido a lavar la ofensa con sangre, a matar a la pecadora, a matar al amante. Este modo de comportamiento que algunas sociedades denominan asesinatos, es en el orden social que Calderón glorifica, práctica y quirúrgica contra el mal que dignifica a quien lo ejecuta.” (HORMIGON, 1971, p.367)

⁶⁸ Médico, dramaturgo, ensaísta, pedagogo, crítico literário e diretor teatral espanhol, nascido em Zaragoza no ano de 1943.

visivelmente atormentado, parte em defesa dessa honra. É nesse momento que, tentando matar sua esposa, erra o tiro e atinge sua filha Manolita:

A “honra” se converte aqui em ideologia sem sentido, grotesca e bárbara. Já não é expressão direta da infraestrutura, como no século XVII, é somente uma sobrevivência anacrônica em contradição com o modo de produção capitalista, que é o dominante. Entretanto, sua sobrevivência é possível, porque existem restos feudais na infraestrutura espanhola, que propiciam sua persistência no direito, nos costumes. “A honra” deixa de ser a expressão direta da classe dominante para se enfrascar no *ringorrango populachero*⁶⁹ [grifo meu]. (1971, p.368)

Dona Loreta por sua vez, também vai figurar a defesa dessa honra, maior valor de uma mulher: lembremos que o código de honra de um homem nobre e respeitável depende, necessariamente, do comportamento, da conduta moral de *sua* mulher. Entretanto, a relação de Dona Loreta com Pachequín se desenvolve num ritmo acelerado e hiperbólico, na mesma medida em que aumenta o desespero do Tenente e a pressão que sofre, convertida em ameaças de assassinar a esposa. O que antes não passava de uma “cantada” unilateral, torna-se um plano de fuga. Dona Loreta encarna ironicamente o absurdo da situação e das contradições que se impõem ao indivíduo sob a égide de um preceito moral ao qual se atribuem a regência de uma sociedade: ela está constantemente dentro de um jogo entre o que diz e o que faz, o que deseja fazer e que deve fazer, entre seus deveres de esposa e mãe e seus apelos emocionais, entre suas intenções e práticas.

Esse seu ir-e-vir radicaliza e potencializa o estereótipo da mulher adúltera ao ironizar um conflito moral que, em termos melodramáticos, seria de grande e profundo problema espiritual. Além disso, a localização desse conflito da mulher/esposa/mãe nesses polos binários e opostos – que podem ser resumidos na luta entre o dever e o querer –, é extremamente fragilizada na medida em que ela não apresenta nenhuma defesa apaixonada, nenhuma dúvida profundamente perturbadora. A confusão de Dona Loreta é apenas resultado de uma disparatada maneira de ser, da aflição de alguém que não está acostumada a ter opiniões

⁶⁹“El honor’ se convierte aquí en ideología sin sentido, grotesca e bárbara. Ya no es expresión directa de la infraestructura, como en el siglo XVII, es sólo supervivencia anacrónica en contradicción con el modo de producción capitalista que es el dominante. Sin embargo, su supervivencia es posible, porque existen restos feudales en la infraestructura española, que propician su persistencia en el derecho, en las costumbres. ‘El honor’ deja de ser la expresión directa de la clase dominante para enfrascarse en el ringorrango populachero.”

próprias, das *tonterías* de um fantoche, o que retira o valor de conflito tão caro à esse sistema de oposição. Essas são observações que podem ser dirigidas, também, às demais personagens:

O triângulo do conflito não é formado por generais gloriosos, cavaleiros de casta, burgueses ilustres. Don Pascual Astete é um oficial de *cuchara* [que não estudou numa academia], Dona Loreta uma dona de casa tonta. Pachequín um barbeiro coxo, *coplero* [poeta de rimas pobres] e meloso. Estes três personagens e todos os demais estão reduzidos ao nível de fantoches. Isso faz com que sejam radicalmente grotescos, que se acentue o anti-heroísmo⁷⁰. (HORMIGON, 1971, p.371).

Assim, todo o contexto em que Dona Loreta está inserida é desprovido de um sentido heroico, trágico ou romântico, sua figura grotesca e paródica acaba por denunciar a artificialidade degradante sobre a qual se erige essa honra e a fragilidade de sua defesa, meio de aparecimento para certo estranhamento risível da “condição feminina” nessa conjuntura. Assim, apresentar-se-ia uma configuração do que chamo feminino grotesco como uma estratégia paródica que desestabilizaria essas estruturas sociais definidoras de uma “condição da mulher”.

2.2.2 LAS GALAS DEL DIFUNTO

No *esperpento Las galas del difunto*, a honra maculada é a de um pai, o boticário Sócrates Galindo, cuja filha (a Daifa) se enganhou com um soldado de quem engravidou ilegitimamente. Nesse ponto, vale lembrar a dimensão de um desvio como esses: a filha macula não somente a honra paterna, mas o sagrado dever de uma mulher, cujo papel social, como “uma dimensão de estruturação da ideologização do masculino e feminino ao nível do comportamento” (AMÂNCIO apud AMARAL e MACEDO [orgs.] 2005, p.55) é cindida à função social específica da maternidade e está condicionada a uma relação privada e sexualmente dependente do matrimônio sacramentado pela Igreja.

⁷⁰“El triángulo del conflicto no lo forman generales gloriosos, caballeros de casta, burgueses ilustres. Don Pascual Astete es un oficial de cuchara, doña Loreta un ama de casa noña. Pachequín un barbero cojo, coplero y cursi. Estos tres personajes, y todos los demás, están reducidos el nivel de fantoches. Ello hace que los hechos sean radicalmente grotescos, que se acentúe el antiheroísmo.”

Assim sendo, a atitude honrosa tomada pelo pai foi aquela já esperada, como a única opção moralmente aceita por aquela sociedade: a de enxotá-la de sua casa. A menina, então, vai parar em um bordel, onde conhece Juanito Ventolera, um soldado repatriado recém-chegado de Cuba que viu morrer Aureliano Iglesias, o pai de seu filho. O soldado, sem dinheiro, vai embora sem conseguir uma noite gratuita com a Daifa. Desesperada por não ter condições de manter a criança, ela envia uma carta ao pai apelando por seu auxílio. Este, recusando-se a ler a carta, sofre de um mal súbito e falece na mesma noite.

Juanito Ventolera, por sua vez, rouba o terno do boticário morto e vai pousar de galã pela cidade a conseguir uns trocados para ter com a Daifa, sem saber que o defunto era seu pai. No bolso do terno roubado se encontrava a carta que o pai não chegara a ler e quando descobre todo o acontecido, a reação imediata da moça é desmaiar. A obra termina com uma seca leitura da carta da Daifa – que, segundo *Outra Menina (Otra Niña)* do bordel, fora retirada do “manual” –, seguida de um desanimo geral que, como afirma a dona do bordel, só poderia ser melhorado com café.

Sobre esse *esperpento*, Hormigon discorre:

Valle reduz a níveis grotescos o melodrama e o folhetim. Toma como argumento o que poderia servir de boa base para uma novela encomendada ou a um drama choroso, para desvalorizar e romper com as correntes do sentimentalismo popularesco para uso de multidões. Longe de ficar no terreno das emoções, descobre as razões sociais e coletivas, a intransigência e o obscurantismo, que fazem das vidas destes seres uma constante infelicidade⁷¹ (1971, p.373).

A carta, de um “romantismo de manual”, é, nesse caso, a exasperação melodramática das desgraças que acometem à mulher-perdida, da infelicidade da mulher-abandonada que se vê lançada pela fome, pelo desemprego e pela enfermidade, aos braços do pecado e que, ainda assim, cuida de proteger a honra do pai, omitindo seu nome verdadeiro. É o relato de um martírio, de um castigo dramático ao qual está submetida aquela que infringe as leis da ética e da moral, os

⁷¹“Valle reduce a niveles grotescos el melodrama y el folletín. Toma como argumento lo que hubiera servido de buena base a una novela por entregas o a un lacrimoso dramón, para desvalorizarlo y romper las cadenas del sentimentalismo populachero para uso de multitudes. Lejos de quedarse en el terreno de las emociones, descubre las razones sociales y colectivas, la intransigencia y el obscurantismo, que hacen de las vidas de estos seres una constante infelicidad.”

preceitos cristãos da pureza virginal, do casamento como instituição sagrada e da submissão da mulher/esposa/mãe ao matrimônio.

Ao mesmo tempo, a Daifa refere-se abertamente à sua condição de puta enquanto prisioneira de uma dívida com a casa (o bordel) na qual se encontra, cuja ama lhe retém as roupas para que não saia sem lhe pagar as contas, e de seu desejo de ir para Lisboa, “onde as espanholas são muito estimadas”. No final, a carta presta-se ao serviço de pedir ao pai que pague metade de sua dívida e as passagens para que vá para onde ele não tenha notícias suas: todo o martírio resume-se à necessidade econômica de sustento.

A presença de figurações da filha mártir, ou da pecadora em arrependimento, cuja locução é discorrida em tom melodramático, de exaltação do sofrimento e apelo à virtude cristã de compadecimento e perdão, convivem no discurso da carta, com as figurações da prostituta de argumentação direta, necessidades materiais e objetivos práticos.

Pensemos o discurso, de acordo com a definição de Foucault (2004), como práticas que sistematicamente formam os objetos ao quais se referem: dessa maneira, podemos entender a carta, que foi retirada de um manual, como uma construção discursiva dos estereótipos já citados. Nesse sentido, ela teria um efeito de reorganização da própria maneira com a qual entendemos a personagem, que se desloca de um posicionamento individual para defender-se numa suposta experiência coletiva das putas. Assim, sua confissão particular e seu apelo se desarticulam e transferem-se de uma experiência singular, pessoal, para a superficialidade universal conferida aos escritos de um manual.

A carta enviada pela Daifa é então uma suposta *re-apresentação* de experiências compartilhadas de maneira tão abrangente pelas prostitutas que chegam a ser conteúdo de manual, como um ponto máximo da organização sistemática e lógica de uma categoria estereotipada. Essa organização parece revelar uma necessidade da “categoria das putas” em elaborar e normatizar seus próprios códigos de conduta, numa apropriação de mecanismos que deveriam servir somente às categorias social e moralmente dominantes. Entretanto, esse processo de apropriação aparece pelo meio da paródia, resultando absurda e ridícula a tentativa de normatização por parte de uma categoria marginal, que é, na verdade, efeito do próprio discurso que tenta copiar (e que termina por reafirmar).

É importante salientar que a palavra *manual*, nesse caso, refere-se a “Compêndio, livro pequeno que encerra os conhecimentos básicos de uma ciência, uma técnica, um ofício” (KURY, 2001). Dessa maneira, o sofrimento dramático de uma mulher abandonada à própria sorte é, então, ironicamente redimensionado ao nível de uma experiência comum àquelas que têm como ofício a prostituição. O que pode ser tomado como uma grande sátira ao absurdo dessa universalidade de experiências como produto de uma organização social misógina e sexista, mas, também, da reiteração desse discurso pelos indivíduos que se reafirmam dentro do próprio estereótipo – potencializado pela existência de um “manual das putas”.

2.2.3 LA HIJA DEL CAPITÁN

Em *La hija del capitán* Valle-Inclán escreve o *esperpento* de um assassinato sentimental seguido de uma crônica do poder jornalístico na fabricação de escândalos e indução dos fatos, e de uma reviravolta estratégica que salva o nome de um militar estimado e nacionalmente reconhecido por suas glórias. O assassinato se dá por motivos de ciúmes: *O Golfante* (O Vagabundo), namorado de Sinibalda (Sine), filha do capitão Chuletas de Sargentos⁷², enraivecido após descobrir que seu pai pretendia barganhá-la como pagamento de certos favores políticos, acaba matando um homem inocente no caso. O assassinato ocorre na saída de uma farra noturna, na qual se encontrava, também, o capitão Chuletas, o General Glorioso e a Sine que, com medo de um escândalo da imprensa, resolvem esconder o defunto.

Entretanto, o tão temido escândalo jornalístico é fabricado com a publicação de certos papéis que estavam no bolso do morto e imediatamente há grande repercussão do caso nos jornais de Madrid. Com a quantidade de fofocas, suposições e notas que saem sobre o assunto, a honra (novamente ela) do General Glorioso é colocada em perigo. Para salvar o nome de sua família e colocar um fim na anarquia que, segundo ele, se instaurava nas Cortes Espanholas, o General

⁷²Numa tradução literal: Costelas de Sargento. O capitão teria ganhado esse apelido num quartel em Cuba, quando surgiram rumores de que ele dava carne de sargento para a tropa comer.

decide tomar o poder, controlando a imprensa. Essa conjuntura política deságua na apoteose hipócrita do final da trama: na estação de trem uma pomposa festa é organizada para receber o Rei da Espanha em visita à Madrid.

Nessa cena, me interessa destacar o discurso de Dona Simplicia (Dama Intelectual) no qual ela ressalta o apoio das mulheres, mães e esposas da nação espanhola ao seu “glorioso exército”. Segundo ela, as mulheres, “anjos da família”, juntam suas “vozes débeis” ao hino marcial das Instituições Militares. Em coro, unânime, elas oferecem ao Rei as orações fervorosas de suas almas fortalecidas pelas bênçãos da Igreja, “Mãe amantíssima” da dinastia real representada pelo monarca que, ungido pelo direito divino, simboliza e encarna todas as glórias pátrias (VALLE-INCLÁN, 1930, p.231). Temos, aqui, a presença de mais uma exasperação irônica e melodramática como paródia de um posicionamento moral desse sujeito do feminino que deve ser a mulher, dessa vez, na exaltação de Instituições como a Igreja e o Exército.

O muxoxo final do *esperpento* quem nos dá é Sinibalda, a filha coisificada, a mulher-objeto utilizada como barganha pelo próprio pai que, ao mesmo tempo, é a mais autônoma e intransigente das personagens. Ela e o Golfante fogem com o dinheiro que conseguem ao vender papeis que retiraram da bolsa do morto, fogem, sem nenhuma promessa de futuro, nenhuma expectativa específica, mas assistem, de longe, às mudanças e reviravoltas dos tons e dos discursos políticos dessa Madrid *esperpêntica*.

A presença do grotesco nesses *esperpentos* está fortemente vinculada à sua modalidade crítica, na qual funciona como um recurso estético para a desestabilização de identidades políticas poderosas. Expondo ao ridículo, convenções, ideais e mecanismos do poder abusivo, esse recurso utiliza-se da paródia e da caricatura para obter efeitos de estranhamento e inquietação (PAIVA e SODRÉ, 2002, p.69). No caso das personagens femininas, sobretudo aquelas que, como Dona Simplicia, se sobressaem na cena final de *La hija del capitán*, o grotesco emerge pela exposição ridicularizante do moralismo e da religiosidade como reiteração e legitimação das próprias identidades políticas a ser desestabilizadas.

Nos três *esperpentos* discutidos observamos, também, a exasperação dos papéis de gênero numa dicotomia assimétrica entre estereótipos femininos e masculinos a partir dos quais se define, social e arbitrariamente – já que parte da

suposição de atributos característicos compartilhados por cada grupo –, o local e a função de cada um dos polos delimitados sexualmente. É preciso reconhecer, entretanto, que Valle-Inclán não tem uma preocupação específica com questões de gênero, pois foca-se mais propriamente em relações de classe (sobretudo, entre indivíduos), e que suas articulações dramáticas não nos levam, necessariamente, a uma crítica da paridade biológica homem/mulher. Apesar disso, na investigação dos papéis e assimetrias dos estereótipos sexuais de sua obra, podemos identificar o grotesco como uma estratégia cênico-dramática que desestabiliza configurações mais habituais do feminino a partir de uma potencialização paródica e subversiva dos próprios estereótipos.

2.3. SOBRE OUTROS RUMOS

Ao leitor que segue linearmente este trajeto/pesquisa: até aqui, exploramos dois espaços textuais relativamente independentes entre si. No primeiro, afetos ocuparam o palco e foram reinventados, retorcidos, revisitados e articulados para apresentar e problematizar a relação entre grotesco e feminino, com a qual me encontro artisticamente entrelaçada. No segundo, fizemos uma incursão por certas reviravoltas da palavra *esperpento* e os percursos pelos quais invadiu e contaminou a cena teatral, tornando possível identificar algumas pistas potencialmente estratégicas para a produção de femininos grotescos na zona fragmentada e histórica dos *esperpentos valleinclinianos*. Nesse espaço pelo qual trafegamos, conformado principalmente pelo que se pôde extrair da dramaturgia de Valle-Inclán, também foi possível a identificação de algumas características *esperpênticas* pelas quais acredito que possamos transitar contemporaneamente.

Assim, convido-o, agora, a navegar por um outro espaço, conformado pelas dissonâncias, imanências e travessias do *esperpento valleincliniano* por teatralidades mais contemporâneas. Vejamos se a mobilidade de seu território⁷³

⁷³Território é aqui entendido, antes de tudo, como agenciamento. Tomo como referência um sentido ampliado do termo, como proposto por GUATTARI e ROLNIK: “Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de

artístico, se sua capacidade de abrir-se em brechas, fendas e sua coragem de desterritorializar-se e construir novos territórios sobre e através de seus escombros, ruínas e restos, podem nos indicar o grotesco conformando-se como uma estratégia cênico-dramatúrgica de desestabilização do feminino. Para tanto, apostemos na potencialidade do *esperpento* como uma provocação artística para encarar o teatro de uma maneira acentuadamente política e contextualizada, tomando suas proposições como zonas de passagem pela quais nós, artistas nômades, nos aventuramos sem garantia de chegada segura.

subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (1986, p.323). Articula-se a essas proposições as noções de desterritorialização e reterritorialização, como dobras do conceito de território, sem as quais seu significado estaria encerrado em condições muito restritas de representação metafórica. Nesse sentido, interessa-me roubar um argumento de Gilles Deleuze: (...) não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte (apud HAESBAERT e BRUCE, 2002, p.01). Para um estudo específico dos conceitos, recomendo a leitura do interessante artigo de Rogério Haesbart e Glauco Bruce: *A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. O trabalho está disponível para acesso no endereço eletrônico: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/74>>.

3. FEMININOS GROTESCOS & ESPERPENTOS: ARTICULAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Em suas *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1990), Calvino, preocupado em discutir os rumos da literatura e, sobretudo, com a capacidade humana de “evocar imagens *in absentia*”, questiona se esta competência continuará se desenvolvendo numa época inundada pelo dilúvio de imagens pré-fabricadas (p.107). Já próximo à virada do milênio, o autor expunha uma acentuada apreensão com relação aos rumos da sociedade ocidental, observando a expansão tecnológica como promotora de certa atmosfera pessimista:

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhante a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. (CALVINO, 1990, p.107)

Nesse sentido, a preservação da visibilidade teria sido incluída nas propostas de Italo Calvino para o milênio que se seguia, como uma advertência diante do risco de perder o que ele considera uma faculdade humana fundamental: “a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar por imagens*” (ibid, p.107-108).

SODRÉ e PAIVA, referindo-se à mesma época da qual trata Calvino, localizam o que pode ser entendido como uma sociedade da informação, ou seja, uma sociedade de sistemas pretensiosamente totalizantes (nos distintos campos da vida social: econômico-político, cultural, sócio-antropológico) “implementados por redes (cibernéticas) e imagens” (2002, p.119). Uma sociedade na qual a esfera cultural é progressivamente midiaticizada e reduzida a produto de consumo, o que tenderia a reduzir o alcance e potência criadora da imagem à incitação de certa passividade visual. (ibid).

A partir dessas inferências, uma enxurrada de questões atravessa este trabalho: o *esperpento*, como uma proposta artístico-literária, que se constrói numa

constante provocação de imagens, sobreviveria a essa época? Ele ainda teria espaço na contemporaneidade? Suas imagens, como potência, teriam força e/ou ressonâncias numa sociedade⁷⁴ fortemente estimulada a certa passividade visual? E o grotesco, como uma estratégia cênico-dramatúrgica intimamente imbricada à produção de imagens dissonantes, ainda preservaria seus efeitos de estranhamento e desestabilização numa estrutura capitalista que o valoriza como produto de consumo e fruição estética? Quais as implicações disso para a relação do feminino com o grotesco? Quais estratégias estéticas e artísticas contemporâneas poderiam deslocar essas questões a um local, não de sobrevivência, mas de reinvenção?

Nessa civilização descrita por Calvino como inundada por imagens pré-fabricadas e importadas, atrever-me-ia a dizer que a intertextualidade⁷⁵ pode ser proposta como uma estratégia para a articulação e o desdobramento destas imagens ao serem inseridas num contexto crítico e produtivo (cuja *infiltração* pelas mais diversas disciplinas talvez abra espaços para novas significações possíveis e perturbem esse local da passividade visual a que nos referimos anteriormente). Da mesma maneira, parece ser nas potencialidades que brotam do arsenal de imagens pré-fabricadas, ou mesmo dos estereótipos por elas engendrados, que os processos teatrais contemporâneos podem encontrar caminhos para não mais *preservar* a visualidade da qual poderíamos nos dotar, mas a ela manter *atualizada*. De tal forma que os mecanismos que podemos inventar para recontextualizar os *esperpentos valleinclinianos*, também terminariam por implodir e expor outra série

⁷⁴É preciso lembrar que vivemos essa época de maneira bem distinta e que, a despeito do sempre crescente progresso tecnológico, os seus reflexos são heterogêneos e seu desenvolvimento se dá numa complexa interação com as distintas contextualizações históricas, políticas e sociais nas quais se articula. Além disso, é necessário não supor, arbitrariamente, uma noção homogeneizante de sociedade. Sabemos que as estruturas políticas e culturais das sociedades contemporâneas são bastante diversas e que se engendram de maneiras diferenciadas, abarcando, portanto, a multiplicidade (não redutível) característica de todas as organizações humanas. Dessa maneira, parto do vago e embaçado ponto de vista de uma América Latina brasileira, nordestina e urbana sem negar que as complexidades não são redutíveis, o que relativiza essas considerações e as coloca num indissolúvel campo de experiência particular.

⁷⁵ A intertextualidade, como proposto pela filósofa feminista Julia Kristeva trata-se de um conceito que subverte a ordem simbólica e, portanto, o sistema representacional. A subversão ocorre no processo de deslocamento do significado textual como redutível às unidades estáveis dos signos, para a condição de articulador de resíduos, absorções, citações e metamorfoses, no qual vários enunciados oriundos de textos distintos se interseccionam e se neutralizam (apud AMARAL e MACEDO, 2005, p.106). Se pensarmos o termo “texto” como a denotação de um signo ou de uma unidade de sentido, de modo a inferir que um filme, uma obra de arte, uma imagem, o corpo e até o próprio sujeito autocentrado e estável, podem ser interpretados como um texto, essa intertextualidade ganha novas dimensões, bastante estratégicas.

de potenciais articulações e atravessamentos dentro do universo de inquietações daqueles que, como eu, vivem essa “civilização da imagem”.

Impulsionada por tais questões, tentarei investigar, nesse espaço, algumas articulações cênico-dramatúrgicas contemporâneas que dialogam com a composição de *esperpentos valleinclinianos* e/ou com algumas de suas características básicas. Nesse sentido, tratemos, inicialmente, de uma interessante montagem de *Divinas Palavras*⁷⁶ – famoso texto de Valle-Inclán publicado originalmente em 1919 e que antecedeu *Luzes da Boêmia*, já carregando consigo os germes da futura proposta dramatúrgica do autor – encenado pela diretora Nehle Frank⁷⁷.

3.1 DAS DIVINAS PALAVRAS DE UM SERTÃO RESSEQUIDO

Sob o mesmo título, o espetáculo, que estreou em Salvador no ano de 1997, deslocou historicamente a obra original, apresentando nos palcos baianos as **Divinas Palavras** de um “sertão nordestino” ressequido, miserável e triste, onde sobrevivem e coexistem valores éticos de uma moral conservadora; sistema político coronelista; um irreverente e predominante desrespeito pelas normas da língua culta e pelos “bons costumes”; uma religiosidade fervorosa, hiperbólica e pagã; e uma percepção difusa de corpos e indivíduos, que se confundem com o cenário de miséria, com os objetos, figurinos e, por vezes, uns com os outros.

Dessa opção, decorre a produção de dissonâncias e mutações de imagens do texto original para evocar outras configurações sociais e, portanto, problemáticas políticas diferidas daquelas de Valle-Inclán. A obra, ambientada em pequenos

⁷⁶O espetáculo foi contemplado pelo Prêmio Shell de Melhor Direção e pelo Troféu Bahia Aplaud nas categorias de Espetáculo e Direção.

⁷⁷Na composição do trabalho, Carlos Roberto Franke, responsável pela adaptação do texto, fez uma tradução específica da versão original para o português, retirando deste, as referências que o tornavam distante do contexto escolhido para a obra. No intuito de desdobrar ainda mais as possibilidades linguísticas do texto, somaram-se à equipe os músicos e compositores Xangai e Elomar, que trouxeram de suas trovas sertanejas e brejeiras, as expressões de um falar característico (ficha técnica do espetáculo disponível em Anexo F, p.167). A diretora ainda propôs aos atores que tivessem um contato mais direto com essa “realidade sertaneja”, o que foi possível graças à uma viagem ao interior da Bahia.

povoados do interior da Bahia – de uma Bahia sertaneja⁷⁸ –, trouxe ao palco personagens *esperpênticas*, como lembra Ferraz, não mais galegas e sim *nordestinas* (2010, p.257).

O trabalho denunciava as condições miseráveis às quais está submetida parte da população brasileira, sem, contudo, expressar uma ligação direta com alguma ideologia preponderante, rapidamente identificável, ou oferecer julgamentos e soluções moralizantes aos problemas enfrentados. Paralelamente, promovia um jogo de composição hiperbólica que exacerbava o comportamento moral dessa população, relegada a si mesma, distanciando-se de uma romantização que vitimizasse as personagens e retirasse delas sua atuação protagonista nas situações e absurdos da trama.

A história enreda diversos micro-temas de fundo humanista e de aspecto claramente social. Embaraçados na trama da seca, da fome e da miséria encontram-se: o sacristão (interpretado por Caíca Alves), cuja reputação é difamada pela mulher pecadora Mari-Gaila (Andréia Elia), o mesmo que, enquanto idealiza lavar com sangue sua honra perdida, assedia sexualmente a filha Simoniña (Sibele de Sá); os tios que entram em ferrenha disputa pela guarda do aleijadinho Laureano (Fábio Vidal) e seu carrinho, cujo valor material é idêntico aos do menino: servem à mendicância nas feiras e à exploração de uma “solidariedade cristã” à porta da igreja; bêbados moribundos, farrapos humanos que, numa noite de farra, banham Laureano com álcool levando-o à morte, sem que o fato seja percebido de imediato, enquanto Mari-Gaila (responsável pelo carrinho/Laureano naquela noite) trai o seu marido com o saltimbanco Sétimo Miau (Caco Monteiro).

O espetáculo se encerra com a humilhação pública de Mari-Gaila, que, desnuda, é oferecida ao julgamento dos demais, numa clara alusão bíblica à Maria Madalena: quem poderia “atirar a primeira pedra”? Todos, porque nesta trama *esperpêntica* e sertaneja a moralidade e a hipocrisia estão tão ressecadas e mortas como a própria vida⁷⁹.

⁷⁸Compreende-se como Sertão uma área do Nordeste brasileiro cujo clima dominante é o tropical semiárido, e que abrange, entre outros estados, grande parte da Bahia. Embora se trate uma extensa e heterogênea área, as culturas e particularidades sociais que ali se desenvolvem muitas vezes são tomadas midiaticamente como características identitárias redutíveis a estereótipos romantizados em certos aspectos e discriminados em outros.

⁷⁹De acordo com Valmir Santos, em uma interessante nota sobre o espetáculo: “Captam de Valle-Inclán a universalidade pungente. É um espetáculo que coliga o sofrimento brasileiro de ontem e de

Os personagens desse **Divinas Palavras** sertanejo, aparecem como encarnações *esperpênticas* que, por vezes, se confundem com o meio e entre si de tal maneira que sua identificação individual, em determinados momentos, parece-nos impossível. A coisificação e a animalização grotesca do *esperpento* são levadas às últimas consequências na encenação, tornando impossível ao espectador retornar àquele sertão romantizado, cuja representação midiática eleva à excentricidade⁸⁰. Na obra, são as atitudes individuais, de um moralismo hipócrita, que determinam a sequência de absurdos grotescos e terrificantes com os quais somos forçados a nos enfrentar, enquanto espectadores ativos.



Figura 12. Cena do espetáculo Divina Palavras. Da esquerda para a direita os atores: Andréa Elia, Fábio Vidal, Rino Carvalho e Caco Monteiro. Foto de divulgação: Marcio Lima. Fonte: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10152122732685193.907286.820175192&type=3>

hoje com o sofrimento de vários povos. Os artifícios para viver são muitos, ‘Divinas Palavras’ não prega juízo de valores, não quer transferir mensagens. Faz, de bom tamanho, o seu recorte lírico e cruel da pequenez que habita os corações dos mortos-vivos que perambulam por aí Brasil adentro...” (1998).

⁸⁰Embora não seja foco do presente trabalho tratar da questão das representações que engendrem política e culturalmente “o nordestino” e “o sertanejo”, chamo atenção para o risco de uma possível interpretação maniqueísta do espetáculo: uma obra de arte subversiva deve abrir, violentar a linearidade semiótica e seu desejo de revelação do real, do verdadeiro. Nesse caminho, ao invés de tomar a atuação do grotesco no espetáculo como uma postulação autoevidente que identificaria os personagens à paisagem monolítica do sertão, revelando, assim, uma identidade metafísica e transcendental, montada a partir de um discurso homogeneizante e autoritário de tradição popular (LOPES, 2012, p.65), pensemos como essas articulações podem, de outra maneira, tensionar essa rede semiótica, duplicá-la através de um olhar enviesado, tortuoso, turvo (como aquele no espelho côncavo *esperpêntico*) e produzir, assim, o diferido, a multiplicidade de sentidos e re-presentações.



Figura 13. Cena do espetáculo Divina Palavras. Da esquerda para a direita os atores: Caco Monteiro, e Rino Carvalho. Foto de divulgação: Marcio Lima. Fonte: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10152122732685193.907286.820175192&type=3>

Um aspecto a ser destacado é a diferenciação entre os personagens da trama, possível, apenas, pelo intermédio da identificação dos papéis sociais que eles exercem naquele contexto e por caracterizações corporais mais ou menos pessoalizadas (parece-me que, aqui, a diferença está, sobretudo, no trabalho dos atores que, embora tenham construído um universo referencial semelhante, não deixam de imprimir sua marca e entendimento nas personagens apresentadas). Ou seja, não é a presença de traços psicológicos subjetivos que caracterizam as individualidades, pouco definidas naquele emaranhado de corpos trapeados, descontínuos e monstruosos que se movem diante de nossos olhos: fica exposto que são as categorias político/sociais que definem ou fronteirizam certa diferenciação entre as personagens. Aqui, é da performance do grotesco que estamos tratando:

Constantemente suscitando estranheza e bizarraria, o grotesco incide no corpo como evocação de sua imanente provisoriedade, provocando e subvertendo o delineamento fronteiroço da plenitude e do acabamento, tão caros aos preceitos clássicos da cultura do corpo, que o isola do mundo e do espaço em que habita. (TONEZZI, 2009, p.43)

No que concerne à questão do feminino, pertinente a este trabalho de pesquisa, parece-me importante destacar a presença de femininos bastante diferidos de uma norma higienizante de padrões midiaticamente importados, no espetáculo em questão. Entretanto, o grotesco ali não se furta aos atributos estereotipados de feminilidade, que hipervalorizam a sensualidade das

personagens – sobretudo a de Mari-Gaila –, apresentando-se em uma representação irônica da fêmea: exacerbadas estão sua vulgaridade e libido, sua força brutal, autônoma, as palavras torpes das quais se utiliza sem falso puritanismo, sua sexualidade latente, viva, incômoda.

Poder-se-ia dizer que, nesse aspecto, o espetáculo estaria no limiar da misoginia sobre a qual tratamos no primeiro capítulo: aquela potencialmente presente na reiteração de conexões naturais entre a fêmea e a terra, numa analogia à fertilidade, mas também, à aproximação de sua “natureza” com os aspectos mais primários da vida. Contudo, essa identificação não é relativa somente à representação estereotipada da mulher como fêmea, pois a maioria dos personagens do espetáculo, se confundem com o ambiente que os circunda: são individualizados por traços culturais e por suas atitudes na complexa rede de interação social, mas, ainda assim, preservam essa aparência de contaminação borrada, de definições imprecisas.

Ali, os corpos não são nada dóceis, naquele espaço não circulam incorporações de imagens midiáticas que compõe o ideal homogeneizante de uma feminilidade evanescente e sempre incompleta, pois que definida pela eterna falta, pela incompletude. Ao invés disso, os corpos que circulam são colocados no espaço do monstruoso, do abjeto, no arriscado lugar daquele outro do civilizado. Esses corpos, que também reafirmam a oposição dicotômica que os configurou, ao mesmo tempo desestabilizam a naturalização das estruturas que os compõem, revelando sua existência subversiva e marginal: o que aviva o temor do retorno, velho conhecido do “*homem civilizado*”. Trata-se, então, de uma interessante abordagem acerca da alteridade como local de pertencimento daqueles que são mantidos marginais ao modelo normativo de homem, heterossexual, branco e civilizado: “o monstruoso aparece como o lugar da alteridade por excelência, um lugar que marca a fronteira entre criação e corrupção, ordem e caos, civilização e barbárie.” (FERREIRA e HAMLIN, 2010, p.812).

Os femininos grotescos na obra parecem atuar tanto na indiferença aos elementos de uma feminilidade evanescente cujo destino é o inalcançável de um ideal importado – o que torna possível a existência da monstruosidade como performance de um feminino –, como na fricção do lugar de conforto do espectador. A partir da irrisão, o público se coloca num conflito entre transferir e

aplicar seus valores e normas (de caráter universalizante) aquele contexto, numa leitura moralizante do espetáculo, e se perceber em estado de desconforto diante de sua possibilidade e desejo de fazê-lo.

Apesar das questões levantadas, em *Divinas Palavras*, assim como na obra de Valle-Inclán, existe a postulação de uma conexão bastante linear na estrutura de sexo, como dado biológico natural do corpo, com sua abordagem cultural definida pelos papéis de gênero. Nesse sentido, a paridade sexo-gênero é dada de uma maneira bastante definitiva e fechada. Precisaremos, então, entrecortar um pouco mais essa trajetória de *esperpentos* na contemporaneidade para desbravar outras estratégias potenciais nas quais identifiquemos brechas para a possibilidade de desestabilização subversiva dessas categorias sexuais, que regulam o corpo.

3.2 OS SATYROS

Ressaltando essas experiências contemporâneas de articulação com *esperpentos valleinclanianos*, poderíamos também citar o trabalho dos Satyros⁸¹ que encenaram por duas vezes o texto de *Divinas Palavras*: a primeira, em 1997, foi realizada em Lisboa, na qual “[...] se buscou resgatar uma poética do campesino lusitano, com suas roupas, gestos, comportamentos e expressões.”⁸² (FERRAZ, 2010, p.259). A segunda, mais recente, foi realizada no Brasil em 2007, com a sede do grupo inaugurada e estabelecida no centro da cidade de São Paulo. De acordo com Ferraz, “a montagem procurou atualizar o *esperpento* de Valle-Inclán situando-o em um contexto brasileiro e urbano, e adicionando à trama uma reflexão sobre a realidade algo precária do teatro nacional”⁸³ (ibid, p.260), o que

⁸¹Companhia de teatro fundada no ano de 1989 por Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez. Mais informações no endereço eletrônico: <<http://www.satyros.com.br/>>.

⁸² “[...] se procuró rescatar una poética del campesino lusitano, con sus trajes, gestos, comportamientos y expresiones.”

⁸³ “[...] el montaje procuró actualizar el esperpento de Valle-Inclán situándolo en un contexto brasileño y urbano y añadiendo a la trama una reflexión sobre la realidad algo precaria del teatro nacional.”

se deu através do estabelecimento de associações diretas com a realidade dos moradores da Praça Roosevelt⁸⁴.

Mas essas não foram as primeiras nem únicas experiências do grupo com textos de Valle-Inclán⁸⁵: em 1993, eles encenaram, ainda em Portugal, algumas peças curtas do autor, e em dezembro de 2000, na inauguração de sua sede em São Paulo, levaram ao palco **Retábulo da Avareza, Luxúria e Morte – Pacto de sangue**, adaptações de três peças do autor, *La cabeza del Bautista*, *Ligazón* e *La rosa de papel*. De **Retábulo da Avareza, Luxúria e Morte**, gostaria de destacar aqui a utilização de uma interessante reversão de papéis, mencionada pelo diretor do espetáculo Rodolfo García Vázquez, em entrevista concedida à pesquisadora Joyce Rodrigues Ferraz:

As personagens masculinas eram interpretadas pelas atrizes e as personagens femininas pelos atores, reforçando um estranhamento bizarro na encenação. [...] Curiosa e coincidentemente, as travestis da Praça se viam refletidas nas personagens femininas interpretadas pelos nossos atores no palco. (in: FERRAZ, 2010, p.259)

Nesse sentido, o trabalho expõe as categorias e os papéis sociais como definidores responsáveis por certa diferenciação – percebida socialmente como “natural” e sustentada por discursos culturais biologizantes que inscrevem o corpo na e pela linguagem – entre os sujeitos da trama. Entretanto, no caso desse espetáculo, ao deslocar os indivíduos sexados de seus papéis sociais pré-determinados socialmente e utilizando-se de potencial *estranhamento*, a obra também denuncia o caráter social e político desses papéis, pois que podem ser interpretados, ou melhor, experienciados e reinventados socialmente por qualquer um dos sexos arbitrariamente determinados pela cultura. Afirmação possível graças à recepção dos travestis da Praça ao espetáculo, descrita no depoimento do diretor.

⁸⁴Localizada no centro de São Paulo, a praça onde ainda na atualidade se encontram a sede do grupo e demais espaços de trabalho, era, então, considerada na cidade uma zona de risco, com a forte presença de tráfico de drogas e prostituição.

⁸⁵Vide Anexo G: Lista de Espetáculos da Companhia de Teatro Os Satyros baseados em textos de Ramón del Valle-Inclán, p.168.



Figura 14. Cena do espetáculo **Retábulo da Avareza** do grupo *Satyros*. Fonte:

<http://shelf3d.com/Search/Uploaded%20by%20IvamCabral>



Figura 15. Cena do espetáculo **Retábulo da Avareza** do grupo *Satyros*. Fonte:

<http://shelf3d.com/Search/Uploaded%20by%20IvamCabral>

Temos aqui, a *performance drag* (ou travesti) como prática potencialmente subversiva, transgressora das fronteiras de gênero: ao sobressair a disjunção entre o corpo do *performer* e aquele que deveria ser seu gênero “natural”, suas práticas acabam destacando, também, o caráter parodístico dos gêneros, já que a encenação em questão não prescinde de um protagonista vinculado ao sexo supostamente “essencial” desse gênero encenado. Em seu livro *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer* (2008), Guacira Louro nos oferece um interessante apontamento sobre a questão:

[...] Em sua “imitação” do feminino, uma *drag queen* pode ser revolucionária. Como uma personagem estranha e desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto, curiosidade e fascínio. [...] A *drag* escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento. Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A *drag* é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação e vive à deriva [...] (p.20-21).

O que nos leva aos travestis da Praça Roosevelt e às personagens de **Retábulo da Avareza** dos *Satyros*, cujo movimento de ressignificação transporta-se do *status* de representação, para a arte como vida, vida em reinvenção subversiva. O feminino é ali uma paródia grotesca da imitação de um ideal transcendente, é uma paródia que rompe com os limites do corpo aceitável,

desejável e canônico, numa desidentificação estratégica que rompe com a normalização universalizante e violenta a naturalização de estruturas sociais complexas e historicamente fabricadas do *dever-ser* de um corpo feminino⁸⁶.

Em uma investigação mais dedicada, certamente encontraríamos muitos outros exemplos de articulações cênico-dramatúrgicas teatrais contemporâneas com *esperpentos valleinclanianos* e/ou com as características que pudemos extrair de sua investigação. Entretanto, para a investigação em curso, me dedicarei de forma mais atenta a um trabalho que atravessou minha trajetória artística pessoal e me apresentou elementos que afetaram, diretamente (e o seguem fazendo), os experimentos práticos de meus estudos cênicos atuais.

Consideremos que a palavra *esperpento* e suas articulações históricas tenham criado espaços cênicos como territórios instáveis, cheios de possibilidades e teorizações não testadas, buracos, riscos e declives, pelos quais alguns artistas se arriscam numa travessia perigosa. Foi por intermédio de um desses grupos de atravessadores que eu me interessei pelos *esperpentos* e é com elas que continuarei essa trajetória de pesquisa, refiro-me ao grupo Malayerba.

3.3 O TEATRO MALAYERBA EM TRAVESSIA POR TERRITÓRIOS ESPERPÊNTICOS

Constatando a presença do *esperpento* na dramaturgia de Aristίδes Vargas⁸⁷, Consuelo Maldonado afirma que ele age de forma direta em sua escrita por intermédio de personagens-limite, seres tortos que habitam a beira do abismo, “onde a única forma possível de sobrevivência é assumir a distorção: se sustentar deixando que as extremidades cresçam e os narizes protuberantes consigam se agarrar das pedras do precipício.” (2010, p.50).

⁸⁶Essa perspectiva de trabalho parece ter ganhado espaço nas investigações artísticas do Satyros, que, em 2012, estreou *Hipóteses para o Amor e a Verdade*, um espetáculo de narrativa fragmentada em que várias histórias são embaralhadas, numa abordagem contemporânea das relações amorosas e afetivas. Hélio Filho, em interessante nota sobre o espetáculo, nos conta: “Quatro transexuais (três femininas e um masculino) dão o tom da sexualidade atual, pós-definição, onde não se discute mais isso ou aquilo, mas presta-se sim atenção em como o quarteto se insere dentro da peça para alargar as fronteiras da discussão sobre o amor, levando também uma perspectiva que não é masculina e nem feminina – por isso enriquecedora.” (2012).

⁸⁷Membro fundador, ator, diretor e dramaturgo do grupo Malayerba.

Maldonado utiliza-se da palavra *esperpento*, primeiramente, como termo para designar o que considera a manifestação da visão do Malayerba sobre a condição do ser humano contemporâneo e a sensibilidade do grupo que, em suas criações, fusionaria tristeza e ironia (ibid, p.16-17). Apesar de entender que as criações do grupo, ao invés de *fusionar* (buscando uma matéria final homogênea), *tensionam* tristeza e ironia, numa fricção cujas fagulhas incomodam e perturbam expectativas, compartilho muitas das considerações de Maldonado sobre o grupo Malayerba, com qual tive oportunidade de estar em dois *Talleres Internacionais* (nos anos de 2010 e 2012).

DESVIO V: DA PALAVRA *ESPERPENTO*

O que mais me interessa na abordagem de Consuelo Maldonado é a forma mutante e movediça com a qual a palavra *esperpento* se apresenta em seu discurso: ela muitas vezes usa a palavra para designar seres e personagens, chega a dizer que é habitada por *esperpentos* e joga com a retomada de seu uso coloquial como nos tempos de Valle-Inclán. Em outros momentos, aplica o termo a um conjunto de características mais próximas à ideia de estilo literário e dramático, acionando, ainda, o conceito de *identidade esperpêntica* para indicar a desestabilização de configurações identitárias pré-estabelecidas, trabalhada pelo Malayerba em seus processos de criação. Todas essas possibilidades me afetam como abordagens muito potentes.

Também eu, inclusive no presente trabalho, me percebo frequentemente contorcendo e desdobrando a palavra, que de um insulto coloquialmente utilizado, passa ao *status* de proposta cênico-dramática, passeia pelos conceitos de estética e de poética, rouba características do grotesco e pluraliza identidades fixas bem demarcadas. Nessa multidão de atravessamentos e intertextualidade possíveis, aproximamo-nos do que poderíamos chamar de *esperpentização* da própria palavra *esperpento*, que se desdobra em si mesma, se retorce e se distorce, num movimento que embaça suas origens. Nesse movimento, cuido, somente, de não limitar o *esperpento* numa definição rígida e categórica, que jogue contra os

interesses artísticos que me movem, afinal, o que me atrai na palavra é justamente sua transgressão e desrespeito pelos limites.

Considerando que não busco a circunscrição de uma realidade *esperpêntica* a um quadro de referências fixas, pré-estabelecidas e rigidamente identificáveis – ainda que eles possam aparecer como assombros e fantasmas – e visto que o próprio conceito de realidade é aqui, tensionado, utilizo o termo *esperpentos* para falar de articulações, conexões e agenciamentos com os quais a palavra nos possibilita jogar. A escolha se dá por acreditar que os processos de criação e investigações cênico-dramatúrgicas que podem, atualmente, se estabelecer nas territorialidades produzidas pelo *esperpento*, forcem rompimentos, abrem lacunas e espaços pelos quais as subjetividades podem escapar, subvertendo, também, as identidades e categorias políticas do corpo e sua pretensa estabilidade.

Portanto, para seguir o percurso investigativo destas páginas, buscarei estabelecer diálogos com Consuelo Maldonado e com alguns trabalhos do Malayerba (**Jardim de Polvos** - 1992, **Pluma e a tempestade** - 1995 e **De uma suave cor branca** - 2009), abordando qualidades *esperpênticas* identificadas nesses trabalhos a partir das quais irei discutir a presença de femininos grotescos como uma abordagem potencialmente subversiva.

RETORNANDO À TRAVESSIA

Nesse espaço, retomarei, brevemente, alguns trabalhos do Malayerba, aqueles em cujo lugar artístico transitam e atravessam os seres tortos que Maldonado chama de *esperpentos*. Desde o primeiro contato com os trabalhos do grupo, em 2010, esses seres têm perturbado minhas estabilidades, me apresentando a questões que envolveram investigações artísticas e contaminaram meus processos de pesquisa cênica. Alguns deles exploram características com as quais tenho articulado práticas cênicas imbricadas nesse processo de pesquisa, como a fragmentação, a coisificação e a *doblez*.

Aqui, vale ressaltar também a influência do *esperpento valleinclaniano* no trabalho do grupo, notadamente desde a montagem de *Luzes da Boêmia* em 1993.

O espetáculo exibiu uma adaptação do texto original – do qual foram extraídas algumas referências muito localizadas –, para a qual o grupo debruçou-se em estudos da obra de Valle-Inclán, de sua contextualização histórica e das aproximações possíveis com artistas modernos. A fragmentação característica e proposta pelos textos dramáticos do *esperpento valleinclaniano* não foi levada ao palco pelo escritor espanhol ou por outro de seu tempo (não que se tenha notícia), por conta de seu nível de dificuldade e do conservadorismo e precariedade técnica da produção teatral na Espanha da época. Já no caso do Malayerba, grupo contemporâneo com mais de trinta anos de trabalho contínuo, a fragmentação é explorada em todos os campos da criação artística, contaminando também a cena.

No caso do espetáculo **De uma suave cor branca** (*De un suave color blanco*), por exemplo, esse processo de fragmentação foi possibilitado e potencializado pelo cenário, estruturado em forma de um labirinto e no qual se fez possível a fragmentação da própria atuação e da escritura cênico-dramatúrgica do espetáculo. Lembro-me, também, de Antonia, personagem emblemática de **Jardim de Polvos** (*Jardin de Pulpos*), cuja loucura estigmatizada lhe permite o livre exercício de uma fragmentação pessoal. Ainda é possível falar da fragmentação de Pluma, uma entidade urbana vestida de branco que reclama para si a potencial e violenta totalidade da natureza: questionando a dualidade macho/fêmea, homem/mulher, se auto-afirma como ambos e nenhum, pois que se constitui de invenções e possibilidades não concretizadas. Vejamos como esses seres tortos, como essas características e composições *esperpênticas* utilizam-se do grotesco como estratégia cênico-dramatúrgica na desestabilização de fronteiras e delimitações do feminino (como uma categoria estável do corpo).

3.3.1 O CASO DE ANTONIA

Na ocasião de minha última viagem ao Equador, tive a oportunidade de ver a montagem de **Jardim de Polvos**⁸⁸ (2012, texto e direção de Arístides Vargas, cartaz

⁸⁸A obra conta a história de José, um homem que busca sua identidade perdida nos fragmentos de um país ausente no qual ele está, embora não habite, pois não retém dele nenhuma lembrança, nenhum elo afetivo. Atordoado com esse estado de não-pertencimento, José encontra em Antonia a possibilidade de recobrar sua identidade – entendida aqui como fatalmente ligada à capacidade de

da montagem disponível em Anexo H, p.169) pelos alunos do Laboratório Malayerba⁸⁹. Desde então, trouxe sempre comigo a lembrança de uma Antonia que decidiu deixar o bigode crescer e virar homem (Antonio), e que, quando questionado sobre o que haveria acontecido com a mulher que fora, responde:

[...] a matei: era uma perdida, chorava por qualquer coisa, amava e se estremecia com veemência; uma mulher inaudita! Matei-a em tempo, antes que se suicidasse. O que passa é que estava apaixonada: não era uma mulher e sim um cartão de namorados, sem namorado e sem te amo porque era analfabeta⁹⁰. (VARGAS, 1992, s/n)

Aparentemente, ela teria se decepcionado com o namorado, Lucas, que, segundo Antoni(o), abusou de seu direito de ficar só e: “ninguém tem o direito de abusar da ignorância afetiva dos demais” (ibid). Ao longo do espetáculo, descobrimos que Lucas ganha existência nos contornos de sua imaginação, e quando lhe é conveniente, pois ela o inventou para livrar-se, talvez, da solidão. A própria personagem, já de volta à sua versão Antoni(a), nos oferece a explicação de sua loucura: “Ser louca é como optar por um cargo público; claro que eu não optei, me deram e pronto. Quando nasci disseram: ‘neste povoado precisamos de uma louca.’ E a sorte foi minha.”⁹¹ (VARGAS, 1992).

O processo de retorno à sua personalidade feminina se dá quando, discutindo uma possível reforma da Constituição – que estaria apto a realizar por ser um homem –, Antoni(o) afirma: “Todo cidadão será cidadã”. Completando, após o seu retorno à Antoni(a): “Porque as cidades são fêmeas e têm medo e baixam a

recordar, de sonhar e a um sentimento de pertencimento –, que o leva para visitar uma praia na qual há muito tempo, sonhava-se um sonho coletivo. Naquele local mágico, José deveria sonhar para recordar-se de quem é, entretanto, o recordar não é como um processo de retomar fatos ou recobrar imagens perdidas, é sonhar o que havia sido e que ainda viria a ser, é imaginar suas histórias possíveis e impossíveis, é, portanto, reinventar-se.

⁸⁹ Curso de formação em teatro, elaborado e ministrado pelo grupo. Realiza-se em turmas regulares divididas em seis módulos (três anos).

⁹⁰[...] la maté: era una perdida, lloraba por cualquier cosa, amaba y se estremecía con vehemencia; una mujer inaudita! La maté a tiempo, antes de que se suicidara. Lo que pasa es que estaba enamorada: no era una mujer sino una postal de novios, sin novio y sin te quiero porque era analfabeta.

⁹¹“Ser loca es como optar a un cargo público; claro que yo no opté, me lo dieron no más. Cuando nací dijeron: ‘en este pueblo necesitamos una loca.’ Y la suerte me tocó a mí.”

guarda e se sentem cansadas e tomam solidão com café, sem pão; solidão sem manteiga. Pura solidão sem leite!”⁹².

No texto, segue-se a essa cena, um sonho de José no qual duas Antoni(a)s, uma vestida de Presidente, dançam e conversam. Na ocasião, a Antonia presidente afirma ter decidido sê-lo para lutar pelas mulheres, pois, como já foi uma durante anos, sabe de sua situação, ao que a outra Antonia lhe pergunta: “Você é homem?”. A resposta que segue é curta e definitiva: “Não, sou presidente”.

Dessa maneira, é possível identificar, no trabalho, uma abordagem de caráter social na definição das categorias do corpo, a ponto de um cargo político como o de presidente definir seu gênero específico, não podendo este ser, portanto, nem homem nem mulher, mas presidente, como uma categoria distinta. As transições entre Antonia(s) dão a essa questão um acentuado tom de provisoriedade, de trânsito, pois que, em seu caso, as definições de sexo e gênero, são optativas já que sua loucura lhe confere a mágica de desdobrar-se. Parafraseando Antonia: Ser mulher ou homem é como optar por um cargo público sem que possamos de fato optar por ele, numa escolha paradoxalmente forçada, pois, quando nascemos, ou mesmo antes disso, uma interpelação fundante antecede nossa presença: “é uma menina” / “é um menino”:

Consideremos a interpelação médica que, não obstante a emergência recente das ecografias, transforma um bebê de um ser “neutro” num “ele” ou “ela”: nessa nomeação, a menina *torna-se* menina, ela é traduzida para o domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação do gênero. Mas esse *tornar-se uma menina* não termina aí; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades e, ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma (BUTLER apud SALIH, 2012, p.109).

Entretanto Antonia, talvez pela “liberdade” outorgada ao seu discurso de louca, não respeita essas fronteiras estabelecidas: como um corpo nômade, lança-se às suas próprias linhas de fuga, implodindo suas estruturas fundantes, e dessa maneira ela se desterritorializa e “reterritorializa na própria desterritorialização” (DELEUZE e GUATTARI, 1997). Como um sujeito dividido, fragmentado e

⁹²“Porque las ciudades son hembras y tienen miedo y bajan la guardia y se sienten cansadas y desayunan soledad con café, sin pan; soledad sin mantequilla. ¡Pura soledad sin leche!”

cambiante, Antonia movimenta-se em estadias provisórias que não permitem a fixação de fronteiras estáveis, assumindo a inconstância e a transição como partes de sua identidade, por assim dizer, *esperpéntica*⁹³, sendo, portanto, um sujeito socialmente transgressor.

Por meio de seus desdobramentos, encaramos a diferenciação do poder das falas quando localizadas num domínio masculino do discurso, oposto à condição de louca que é conferida à sua “personalidade feminina”, cujo discurso é invisibilizado e desprovido de valor social: “antes todos se riam de mim, até que comecei a rir de mi mesma; então os risos se foram apagando; não sei se por compaixão ou por vergonha...”⁹⁴ (VARGAS, 1992, s/n) Nota-se, nesse jogo, uma contundente exposição de estereótipos relacionados ao domínio masculino da fala, cujo discurso aparece associado a esferas políticas dominantes e numa dimensão de instrumentalidade, força, autonomia e importância, sendo, portanto, um local de fala mais desejável e notadamente mais privilegiado socialmente. Ao mesmo tempo, encaramos o absurdo dessa oposição quando é possível, para Antonia, transitar entre os dois lugares de fala mudando apenas suas vestimentas, como um código provisório de gênero.

Nessa estratégia cênica de trocas, inversões e alternâncias, Antonia destaca-se do entre-lugar das fricções entres os polos, como um comentário terceiro que ironicamente salta dessa relação de oposição e observa o ridículo instaurado. Suas falas suaves e cortantes, ironizam e agridem os discursos de verdade que são articulados em políticas do corpo que, em muito sentidos, determinam a marginalização discursiva do louco. O grotesco surge, então, para implodir essa ordenação social, atizando o confronto entre seus próprios elementos fundantes.

3.3.2 PLUMA E A TEMPESTADE

⁹³“A formação de identidade em **Jardim de Polvos** propõe metaforicamente acolher os sonhos vividos e sonhados. Dado que, nossa memória constitui um tecido frágil, sua costura apresenta aberturas, cavidades vazias e buracos negros. [...] Os Malayerba propõem uma identidade movediça, instável e incerta, quer dizer, uma identidade *esperpéntica*.” (MALDONADO, 2010, p.53)

⁹⁴“antes todos se reían de mí, hasta que empecé a reírme de mí misma; entonces las risas se fueron apagando; no sé si por compasión o por vergüenza...”

Nessa obra, o tema da desestabilização das identidades fixas ganha contornos mais expressivos, pois a personagem que dá nome ao texto é homem e mulher (como explica o autor em rubrica introdutória), não sendo, exatamente, nenhum dos dois, já que é Pluma: “As diferentes fases pelas quais atravessa a personagem Pluma, vão conformando-a física e psicologicamente; é uma entidade urbana em branco [...]”⁹⁵. Portanto, são as distintas situações pelas quais Pluma transita e às quais se vê obrigada a enfrentar, que irão, gradual e mutavelmente, conformando a transitoriedade de seu gênero, de seu caráter e de seu corpo físico.

Vejamos como Pluma se apresenta:

[...] Eu sou pluma e isso é dizer bastante, porque existem outros que vêm ao mundo e não são nada; eu pelo menos sou Pluma. Vim ao mundo enquanto meus pais dormiam: minha mãe me empurrou e ninguém me esperava, vim por minha conta e risco. [...] Eu sou Pluma: nasci e cresci nos abismos do tempo. Demorei alguns minutos para ter este aspecto – não é ótimo, mas para este mundo tampouco se necessita grande coisa –. Esta é a noite, e estes são meus pés, não há farol nos baixos mundos, e não há milagre sem luz. Saio da escuridão do ventre de minha mãe à escuridão da noite e vou para as ruas. Eis aqui meu coração e meus pés! Eis aqui meu grito! (grita).⁹⁶ (VARGAS, 1995, s/n).

O nascimento de Pluma é a representação de um nascimento, pois ela assiste a tudo, sentada. Pluma nasce de uma maneira mágica em uma casa miserável: após uma briga, que parece cotidiana, seus pais se deitam para dormir, antes, porém, escutam de dentro da barriga um ser que canta como uma tempestade, mas suave como pluma – “como uma pluma na tempestade”, conclui a mãe –, ao som do qual seus pais adormecem. É então que Pluma nasce, coloca-se de pé e começa a crescer.

As situações que se seguem, vão abrindo um pano de fundo histórico e social no qual Pluma trafega sem jamais pertencer: sai da casa de seus pais, que dormem um sono sem fim, e segue em busca de suas próprias experiências,

⁹⁵“Las diferentes fases por las que atraviesa el personaje de Pluma, lo van conformando física y psicológicamente; es una entidad urbana en blanco [...]”.

⁹⁶Yo soy pluma y eso es decir bastante, porque hay otros que vienen al mundo y no son nada; yo por lo menos soy Pluma. Vine al mundo mientras mis padres dormían: mi madre me empujó y nadie me esperaba, vine por mi cuenta y riesgo. [...] Yo soy Pluma: nací y crecí en los abismos del tiempo. Me llevó algunos minutos tener este aspecto -no es el óptimo, pero para este mundo tampoco se necesita gran cosa-. Ésta es la noche, y éstos son mis pies, no hay faro en los bajos mundos, y no hay milagros sin luz. Salgo de la oscuridad del vientre de mi madre a la oscuridad de la noche y voy a las calles. ¡He aquí mi cabeza! ¡He aquí mi corazón y mis pies! ¡He aquí mi grito! (Grita)

arriscando-se na cidade desconhecida, que a arrasta. Os eventos são contínuos, seguem um fluxo rápido e carregam Pluma sem tempos para pausa e embora se deixe flutuar por entre eles, ela se mantém distanciada, em observação de suas próprias experiências. Pluma não pertence à cidade e não deixa que esta a pertença, como parece ocorrer com os demais. Desde então percebemos que ela, como Antonia de **Jardim de Polvos**, é um corpo nômade, pois que “posiciona-se pela renúncia e desconstrução de qualquer senso de identidade fixa”, sua maneira de viver é feita de “transições e passagens, sem destinos pré-determinados ou terras natais perdidas” (BRAIDOTTI, 2002).

Consuelo Maldonado, que assistiu à encenação do Malayerba no II Festival Internacional de Teatro de Quito (1997), conta-nos, em seu trabalho, que Pluma nasce num mundo povoado de seres com qualidades de fantoches, manipulados e manipuláveis, são seres que “colocados no limite, à beira do abismo só conseguem sobreviver como marionetes.” (2010, p.55-56). Nesse sentido, a cidade, as situações e os próprios personagens têm essa dupla característica: a de serem manipuladores e manipulados. Já Pluma é um ser que surge nesse entremeio, pois, desde seu nascimento, ela é aquela que assiste, a que nasce e a que é parida, mas recusa-se a seguir com o jogo, deixando seus pais a dormir, enquanto parte em busca de um outro caminho possível.

Pluma, como um ser que vive sob a tempestade sem de fato aderir a ela ou deixar-se desintegrar, foge dessa qualidade de fantoche apresentada pelos demais, ela “nega esta identidade de marionete que a prenda a alguém, a algo ou a alguma circunstância.” (ibid, p.56). Apesar disso, sabe que não escapa à ordem das coisas, à ordem social, política e histórica das coisas, que a arrasta, ditando por onde deve passar.

Estamos, aqui, diante de duas características muito próximas às do *esperpento valleiclaniano*: a coisificação dos seres, reduzidos a bonecos, e a manutenção de uma consciência objetiva e distanciada das situações apresentadas, que, entretanto, inclui-se na ordem das coisas, sob as quais não possui muito poder, restando uma visão turva, irônica e um tanto sombria da vida. Ambas as características aliam-se ao grotesco para ironizar parodisticamente essa sociedade “civilizada” e tensionar seus marcos estruturantes.

Pluma, como um ser “fruto da sociedade contemporânea, desarraigado, duplo, mas integralmente leve” (MALDONADO, 2010, p.8), transita por muitos territórios político-sociais de elásticos tempos históricos: vê-se trabalhando em um bordel no qual, como menina, senta-se no colo da Glória Nacional – que é um deputado velho e lascivo – para depois matá-lo de desgosto; mete-se em uma briga e vai enfrentar a Lei; conhece a Religião (um homem que carrega nas costas a Virgem Maria sentada numa cadeira), mas não se arrepende; conhece a Frustração e depois o Amor Impossível no cadáver de uma poeta que flutua por um rio; se lança contra a Educação e, depois, decide que não irá mover um dedo em direção ao seu futuro ou à conciliação com a ordem estabelecida que lhe possibilitasse viver entre os homens. Entretanto, sente muita fome e frio, como na barriga de sua mãe, por isso precisa mover-se: “A fome coloca para andar os músculos e põe em movimento os homens. Só me moverei pelo meu estômago”⁹⁷ (VARGAS, 1995) é quando mata um cachorro e o come, ali mesmo, num atentado à “natureza”.

A implosão do gênero nessa obra parece ser possível, mais uma vez, na desestabilização identitária dos corpos numa abordagem que parece ir além da necessidade de conformação de identidades fixas. Tratam-se das múltiplas *identidades esperpênticas*: territórios movediços, instáveis e incertos, que vão se ajustando aos cruzamentos e atravessamentos das trajetórias traçadas por Pluma e em Pluma, que vive, não sem *estranhar* e questionar os caminhos. Já a cidade, o corpo social no qual as identidades centradas e organizadas deveriam inscrever-se, aparece como um outro território, sombrio, habitado pela solidão e pela desilusão: é a fome, não a vontade de viver, que move o habitante dali.

3.3.3 DE UMA SUAVE COR BRANCA

O processo de montagem do espetáculo **De uma suave cor branca**⁹⁸ (cartaz disponível em Anexo I, p.170) foi baseado em textos de Pablo Palacio⁹⁹ (1906-

⁹⁷“El hambre echa a andar los músculos y pone en movimiento a los hombres. Sólo me moveré por mi estómago”

⁹⁸Para um maior estudo sobre o trabalho do grupo Malayerba, sobretudo no espetáculo em questão, sugiro a leitura completa da dissertação: *O Grupo de Teatro Malayerba e a Poética da Diferença*: um

1947), tratou-se, para os *malayerbas*, de um retorno a outras fontes textuais de trabalho, desde que Arístides havia assumido as dramaturgias do grupo. No processo, bastante fragmentado, os atores puderam dirigir, escrever e atuar em improvisações que, posteriormente foram costuradas em um texto por Arístides e se arrastaram pelo labirinto instalado no palco.

O trabalho do autor escolhido não poderia ser mais apropriado a um grupo que joga com qualidades *esperpênticas*: autor de novelas, contos, relatos, poemas, prosas não fictícias e traduções, Pablo Palacio foi considerado um autor transgressivo na década de 1930. Membro fundador do Partido Socialista Equatoriano, ao contrário do que se esperava, não se atrelou às correntes artísticas do momento, que propunham o regaste de tradições culturais para a criação de uma identidade nacional equatoriana. Segundo Maldonado:

O escritor não procurava reivindicar um elemento originário dentro da cultura equatoriana como forma de luta social atrelada a um movimento político nem partidário. Palacio interessou-se por seres urbanos e abriu o espaço para o conflito do ser humano na sua tentativa de entrar na modernidade. Sua obra ficcional tem qualidade de crônica e expõe as problemáticas e conflitos existenciais dos homens e mulheres diante da nova cartografia cidadã dos centros urbanos em crescimento. (2010, p.81)

Ainda segundo ela: “Diante da incapacidade das personagens de operar na sua realidade, Palacio inventa o duplo que se mostra igualmente inútil, a única opção possível é voltar ao princípio [...] e criar de novo, um ciclo que nunca acaba.” (MALDONADO, 2010, p.86). Para trabalhar com a complexa estrutura de nós e conflitos que Pablo Palacio apresenta em seu trabalho ficcional, sobretudo através dos seres duplos de seus contos, o grupo utilizou-se do jogo antagonista/protagonista¹⁰⁰ (elemento comum na formação dos atores, já que se

exercício de liberdade no coletivo. Dissertação de MALDONADO, Consuelo; apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro / Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, em 2010.

⁹⁹Para a criação do espetáculo **De uma suave cor branca**, o Malayerba optou por utilizar como base do trabalho de criação a obra ficcional do escritor, concentrando seus estudos nas personagens marginais dos universos obsessivos criados por Palacio. Dessa maneira, as obras selecionadas para as investigações cênico-dramatúrgica foram: *Vida do enforcado – novela subjetiva* (1932), *O homem morto a pontapé* (1927), *A dupla e única mulher* (1927), *O órfão* (1921), *Débora* (1927), *O antropófago* (1926) e *Luz Lateral* (1926).

¹⁰⁰Em linhas gerais, o exercício de antagonista/protagonista pretende estabelecer uma relação de conflito e tensão entre dois atores em cena, sendo que o protagonista é aquele que estabelece a ação inicial, delimitada pelo desejo de realizá-la e do possível impedimento, que será o ponto de impulsão

deriva da experiência de Charo Francés – fundadora do Malayerba com a qual a maioria dos integrantes compartilhou experiência como alunos).

O Malayerba utiliza esse exercício de improvisação como estratégia para apropriar-se dessa qualidade de duplo, à qual o diretor Arístides Vargas e também a pesquisadora Consuelo Maldonado irão chamar de *doblez*, no desenvolvimento do espetáculo **De uma suave cor branca**¹⁰¹.

A utilização do termo *doblez* dá-se pela possibilidade de seu significado designar não somente a capacidade de um ser – ou de um personagem – agregar uma qualidade em dobro, mas também de portar duas características distintas entre si. Além disso, a definição dicionarizada do termo engloba um sentido figurativo de insinceridade, fingimento e hipocrisia (astúcia), acrescentando, dessa maneira, a característica de simulação a ação de fingir¹⁰². Para Arístides, a *doblez*, nesse sentido mais abrangente, estaria enraizada na sociedade de Quito.

Sendo a *doblez* uma das características que mais tem influenciado meus trabalhos de investigação cênica, farei aqui um breve desvio para tratar mais propriamente de sua composição e articulação teórica com os estudos atuais.

DESVIO VI: NOTAÇÕES SOBRE A *DOBLEZ*

para o segundo ator, que entra no jogo como a força oposta, aquele que impede, tendo ele, também, a sua própria ação, igualmente delineada por desejo/impedimento. Nesse caso, os personagens podem ser entendidos como sendo um o antagonista do outro, ou seja, as condições desdobram-se entre eles e a classificação de suas funções no jogo dependem, unicamente, do ator que se tome como referência. Esse é, também, um exercício cíclico que não tem um final previamente fixado, pois as sequências de desejo/impedimento individuais, desdobram-se nos acontecimentos e relações estabelecidas, geram outras sequências, que por sua vez também se desdobram, num ciclo que movimenta o processo criativo: a finalização do exercício vai, então, depender dos objetivos para o qual foi proposto.

¹⁰¹Na organização final do espetáculo, as distintas dramaturgias produzidas foram amarradas por Arístides e estruturadas no palco, através de um labirinto, as micro-histórias desenvolvidas, criadas e recriadas por todos os autores do espetáculo **De uma suave cor branca**. O trabalho fragmentado, dinâmico e terrificante ao qual tive a oportunidade de assistir é coerente com todo esse processo apresentado, na medida em que não se centraliza em uma história nem em um personagem, mas explode e explora os seres múltiplos que habitam o universo cindido, obsessivo e mágico de Palácio: que é o nosso mesmo universo, simulado pela *doblez*.

¹⁰²“**doblez**. **1.** m. Parte que se dobla o pliega en una cosa. **2.** m. Señal que queda en la parte por donde se dobló. **3.** amb. Astucia o malicia en la manera de obrar, dando a entender lo contrario de lo que se siente.” Fonte: Dicionário online da Real Academia de Letras Espanhola, disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/>>.

Nas três criações apresentadas, especialmente na trajetória do processo de montagem do espetáculo **De uma suave cor branca**, percebemos o espaço cênico, arenoso, instável e arriscado atravessado pelo Malayerba. Acredito, portanto, que seja possível apontar algumas características que, a meu ver, coadunam para a *esperpentização* desse espaço. Dentre as quais estão a presença da *doblez* e da coisificação dos sujeitos pelo viés do grotesco e a fragmentação dos processos, do próprio espaço no qual se trabalha, das personagens criadas e das ações a partir das quais se apresenta o texto cênico.

A *doblez*, sobretudo no que ela apresenta de simulação e desdobramento irônico e paradoxal, parece especialmente interessante, pois me remete às discussões anteriores sobre os pontos de aproximação entre o trabalho de Brecht e o *esperpento valleincliniano* no que concerne ao *distanciamento*. Embora Valle-Inclán tenha feito declarações nas quais aponta a necessidade do artista colocar-se em observação superior e direta sobre a sua criação (como relatado em entrevista citada no capítulo anterior), esse distanciamento é produzido de maneira muito diferente à de Brecht, pois não se compromete ideologicamente com nenhuma corrente ou propõe uma via de ação direta sobre as circunstâncias apresentadas. Nesse sentido, o *esperpento* produziria muito mais a performance de uma constatação dolorosa e sarcástica que uma chamada à ação imediata de transformação.

No prólogo do *esperpento Los Cuernos de Don Friolera*, Valle-Inclán desenvolve uma instigante discussão entre um clérigo herege que atende por Don Estrafalario¹⁰³ e o pintor Don Manolito a partir da qual poderíamos extrair algumas considerações sobre esse distanciamento proposto pelo autor. Debatendo a respeito de um quadro no qual se encontra a imagem de um pecador que se enforca e um diabo que ri – às gargalhadas – de tal desgraça, Don Estrafalario faz as seguintes considerações: “[...] Não creia na realidade desse diabo que se interessa pelo sainete humano e se diverte como um *tendero*¹⁰⁴ [grifo meu]. As lágrimas e o riso nascem da contemplação de coisas semelhantes a nós mesmos, e o Diabo é de

¹⁰³“**estrafalario, ria**. (Del it. dialect. *strafalario*, persona desaliñada). **1.** adj. coloq. Desaliñado en el vestido o en el porte. U. t. c. s. **2.** adj. coloq. Extravagante en el modo de pensar o en las acciones. U. t. c. s.”. Fonte: Dicionário online da Real Academia de Letras Española, disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/>>.

¹⁰⁴“**tendero, ra**. **1.** m. y f. Dueño o dependiente de una tienda, especialmente de comestibles. **2.** m. y f. Persona que hace tiendas de campaña o cuida de ellas.” (ibid).

natureza angélica. [...]”¹⁰⁵ (VALLE-INCLÁN, 1989, p.67-68). Portanto, para haver efeito sensível (emoção ou riso, nos termos de Estrafalario) é preciso que haja identificação.

No entanto, a estética que propõe o personagem (e por analogia o próprio Valle-Inclán) é a superação da dor e do riso, semelhante às conversas entre os mortos ao contarem histórias dos vivos (p.68): “Eu queria ver este mundo com a perspectiva da outra ribeira”, confessa Don Estrafalario na página 69. Assim, embora haja certa identificação entre mortos e vivos, já que ambos compartilharam de experiências humanas, sugere-se a necessidade de estabelecer uma perspectiva de observação crítica distanciada para que a ironia surja como performance (inclusive dessa dicotomia).

Imaginemos os mortos conversando sobre os vivos: embora as experiências sejam partilhadas, ao habitarem outra dimensão, os mortos não teriam poder de influência sobre os fatos e acontecimentos que se desenrolam, restando a eles uma elaboração sarcástica do que poderiam, apenas, observar, constatar. Entretanto, se os mortos são os próprios vivos que retornam, diferidos, esse observar não é neutro, ele produz o observado no discurso, na maneira com a qual o lê e no próprio ato de fazê-lo: lembremos que a interpelação é sempre uma ação produtiva e fundante. Ao mesmo tempo, o morto observante não está imune ao vivo observado, pois este, sendo matéria e discurso em movimento constante de ressignificação, produz diferimentos que exigem a transformação desse olhar que o capta. Assim, esse constatar dos mortos torna-se a performance de uma constatação, de um olhar distanciado que, entretanto, não pode subtrair-se do que observa.

Dessa maneira, o distanciamento entre artista e obra, proposto por Valle-Inclán, talvez se apresente no *esperpento* pelos desdobramentos de alguém inserido nas circunstâncias que constituem a obra, alguém que faz parte daquelas experiências, compreende e é afetado pelas situações expostas, e ao mesmo tempo as testemunha, indissolivelmente atado a elas, como os mortos a falarem dos vivos ou como Pluma, que assiste à representação de seu nascimento. Nesse sentido, o

¹⁰⁵ “[...] No crea usted en la realidad de ese diablo que se interesa por el sainete humano y se divierte como un tendero. Las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos, y el Diablo es de naturaleza angélica. [...]”.

espelho côncavo *valleinclaniano* não seria o veículo da *doblez* encarnada, materializada? A própria obra não se apresentaria como uma simulação revelada, como uma tentativa fracassada de encobrir esse desdobramento do artista? E não seria este também o caso entre ator e personagem?

Vejamos o que Arístides diz a respeito da *doblez* no trabalho do ator do Malayerba:

Nós simulamos estar num papel dentro da realidade, mas dentro de nós existem outros que funcionam de outra forma. Isto faz com que descubramos o mundo através de um paradoxo: entre quem funciona no mundo com seus papéis sociais estipulados e com sua integração a um universo moral e, o outro, que funciona fora desse universo que muitas vezes é imoral, é corrupto, mas habita na mesma personalidade. (VARGAS, 2009, apud. MALDONADO, p. 86).

O papel seria, então, aquele que surge desta tensão entre os outros que compõe uma mesma personalidade, seria o desdobramento de um desdobramento que simula não sê-lo, ou seja: um desdobramento do ator que é ele próprio composto de desdobramentos. Seguindo esse raciocínio, o *esperpento* seria uma simulação de uma determinada realidade desdobrável e desdobrada pelo artista, que simula não se tratar ele mesmo de um desdobramento desta realidade, ao mesmo tempo em que denuncia o ato de simulação através de seu fracasso.

O fracasso do qual me refiro vem da relação entre esse processo de simulação e o grotesco como estratégia cênico-dramatúrgica, pois que, desnaturalizando as dicotomias entre artista e obra, entre texto e encenação, ator e personagem, realidade e ficção, e questionando a existência de uma relação de oposição entre os polos, a *doblez* aposta no absurdo de sua contradição. É então que, pelo estranhamento, pelo ridículo e pelo disparatado, a simulação fracassa e a performance do grotesco se instala para desestruturar as convenções.

Esses elementos, que se destacam do meio, são produzidos pela fricção dos polos e por sua intersecção paradoxal, são elementos produzidos pela *doblez* e surgem desestabilizando normas e referências. Eles parecem estabelecer um diálogo mais frutífero com o *esperpento valleinclaniano* que, necessariamente, o *distanciamento* de Brecht, visto que a força subversiva da proposta de Valle-Inclán

não está em seu engajamento ideológico político, mas em suas proposições artísticas desestabilizadoras.

Partindo dessas discussões sobre a *doblez* e das diversas articulações possíveis da palavra *esperpento*, acredito ser possível tomá-lo como uma espécie de espaço cênico composto por desdobramentos e simulações de um território real que simula não ser, ele próprio, um constructo de desdobramentos, fracassando no intento. As dicotomias, que estão na base fundacional das estruturas nas quais se opera, prioritariamente, o nosso discurso sobre o real (aqui especificamente no campo das artes cênicas) nos levariam a aceitar o teatro como representação, cuja origem revelaria a realidade cotidiana e direta. Entretanto, no *esperpento*, essa representação se daria pelo meio dos espelhos côncavos, que, com suas dissonâncias, produz imagens de um real reconfigurado, multiplicado, ou melhor, de uma proliferação dos discursos sobre o real potencializado pela falência das próprias estruturas dicotômicas: a monstruosidade, a coisificação, o delírio, a fragmentação da própria vida.

Nessa discussão, invoco, Artaud, para quem o teatro deve ser considerado como um duplo da vida, não dessa realidade enfadonha, mas da realidade animada pelas experiências oníricas dos sonhos: “de uma outra realidade perigosa e típica, em que os Princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas” (2006, p.49-50). Romper com a linguagem para tocar na vida, é, para ele, um processo de fazer e refazer o teatro que nos levaria a rejeitar as limitações habituais do humano e “tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade” (ibid, p.08). E quando fala da vida, Artaud não se refere a algo reconhecível pelo exterior dos fatos, mas de uma espécie de centro frágil e turbulento não alcançável pelas formas, ou, em outras palavras, pela linguagem que reveste de lógica e organização uma força que é, de fato, descontínua e contingente.

Nessa direção, o teatro existiria para permitir o vazamento dessa força, desencadear as possibilidades encarceradas pela linguagem (como ou um modelo semântico linear), evocar elos e agregar paradoxos. No caso do que podemos articular com a noção de *esperpento* como território cênico, a *doblez* seria um procedimento de exposição irônica das dicotomias em questão por meio de suas fendas, das rachaduras pelas quais ocorreria o vazamento da vida em sua potência subjetiva.

Pensando nessa linguagem que encerra em uma organização lógica a vida, centro frágil e turbulento do qual se refere Artaud, retomo a ideia de um sujeito-em-processo (BUTLER, 2003), como uma camada dessa vida que é confinada numa categoria político-social em torno de um núcleo central, lógico e coeso: o corpo institucional e linguisticamente sexuado. Se o teatro é aquele que pode permitir ou produzir o vazamento dessa vida, talvez ele também possa forçar a abertura de fissuras pelas quais esse sujeito-em-processo escape, ou, se não ele (para não utilizar-me da noção de algo em si mesmo, centrado), as subjetividades que o compõem como tal.

Considero a *doblez* como um procedimento bastante estratégico para produzir essas fissuras no momento em que ela, ao aliar-se à paródia grotesca na desestabilização de categorias linguísticas do corpo (também baseadas em dicotomias fundantes, como homem/mulher, feminino/masculino), tensiona a lógica essencialista que as produzem e naturalizam, afetando suas estruturas basilares. Sendo a paródia uma modalidade cujas possibilidades subversivas encontram-se no jogo de exposição que estabelece com os próprios códigos estruturais que organizam o modelo parodiado, ela coloca em foco a lógica, essência e autenticidade desse modelo como origem e destino.

Vejamos o que Guacira Louro nos diz sobre a paródia nos nossos tempos atuais:

Na pós-modernidade, a paródia se constitui não somente numa possibilidade estética recorrente, mas na forma mais efetiva e crítica, na medida em que implica, paradoxalmente, a identificação e o distanciamento em relação ao objeto ou ao sujeito parodiado. [...] Para exercer a paródia, parece necessário, pois, certa “afiliação” ou alguma intimidade com aquilo que se vai parodiar e criticar. [...] Isso pode significar apropriar-se dos códigos ou das marcas daquele que se parodia para ser capaz de expô-los, de torná-los mais evidentes e, assim, subvertê-los, criticá-los e desconstruí-los. Por tudo isso, a paródia pode nos fazer repensar ou problematizar a ideia de originalidade ou de autenticidade – em muitos terrenos. (2008, p. 85-86)

No caso da paródia grotesca, a especificidade estaria no seu acentuado caráter de irrisão, de escárnio, na ironização dos códigos culturais canônicos que marcam e fronteirizam as categorias dos corpos, utilizando-se, portanto, do que Artaud define como “poder de dissociação física e anárquica do riso” (2006, p.42).

Numa rebeldia sarcástica que se afirma na fricção das oposições binárias, das normas sexistas e maniqueístas, na sua perturbadora aparição, a paródia grotesca exporia, dessa maneira, a iminência ao fracasso das categorias que parodia.

Seguindo ainda um pouco mais o raciocínio da *doblez*, o grotesco como paródia do feminino (ou o feminino grotesco) apareceria como a simulação de uma determinada realidade corporal estável, constante, desdobrável e desdobrada pelo sujeito que supostamente se erige nos limites de um corpo delimitado por bases biológicas estáveis. Sujeito, este, que simula não se tratar ele mesmo de um desdobramento das articulações fundantes dessa realidade (portanto um sujeito sempre em processo), e que fracassa no intento, denunciando o ato de simulação e a desnaturalização de suas bases ontológicas. Teríamos, então, a *doblez* como um procedimento bastante produtivo na composição de *esperpentos* cujas rotas e linhas de fuga produziriam femininos grotescos como corpos subversivos.

Encontramos, aqui, aquele espaço potencial para a recriação no qual as dissonâncias do *esperpento* articulariam a implosão do feminino, como uma categoria que universaliza e normatiza características provisórias e contingentes, pelo viés da paródia grotesca. Constantemente reconfigurado pelas cisões do grotesco e desdobrado pela *doblez* que simula esconder um centro que não existe, uma origem que não é estável nem verdadeira, o *esperpento* surgiria como um espaço cênico composto e habitado por fantoches, bonecos e coisificações, monstruosidades de todos os tipos, seres tortos, fracassados, fragmentados em imagens grotescas. Nesse espaço, ao mesmo tempo em que a paródia grotesca impõe uma tensão subversiva ao desnaturalizar as regras e sanções que limitam a performance do feminino a determinados corpos, ela exporia a possibilidade desse feminino ser reinventado, reinscrito.

3.4 SOBRE RASTROS

Nesse espaço de discussão, nos foi possível observar que a presença de femininos grotescos em composições contemporâneas ligadas aos *esperpentos*, possui um potencial estratégico vinculado à sua atitude de estabelecer relações

estranhas, irônicas e desconfortáveis, interconexões conceituais desestabilizadoras e práticas subversivas. Vimos que essas composições artísticas, longe de se limitarem ou se fecharem na circunscrição de uma categoria de personagens a um quadro estável de referências fixas, pré-estabelecidas e rigidamente identificáveis, podem ser processadas por meio de articulações de diversos materiais e referências à maneira de rede, numa zona de intertextualidades. Desse modo, é possível também inferir que as recontextualizações contemporâneas dos *esperpentos valleiclanianos* que potencialmente se utilizem desse campo de intertextualidade, produzem e propõem outros/novos/múltiplos jogos semânticos e textuais na própria prática teatral.

Assim, atrevo-me na afirmativa de que o repertório imagético que conforma a existência de *esperpentos* contemporâneos supõe movimentos constantes de ressignificação que, talvez, sejam capazes de promover a abertura de espaços cênicos dentro dos quais provoquemos inquietações ligadas às diversas configurações (sociais, políticas, artísticas e culturais) do corpo nomeado feminino. Contudo, dificilmente poderei apontar algum porto de chegada para os *esperpentos*: anarquistas por “natural” construção e contraditórios como suas próprias definições resvalam, eles carregam em si uma multiplicidade tão relevante, que sua temporalidade, como potência, só poderia ser heterogênea. Mas, mesmo esta afirmação, é, num certo sentido, arriscada, afinal: “O mundo é uma controvérsia. Um esperpento!” (VALLE-INCLÁN, 2001).

4. UM FINAL INACABADO: RASTROS E RESTOS ME INTERESSAM

Inicialmente, vislumbrei um propósito artístico para este trabalho, supondo necessária a projeção de um final acabado, bem organizado e central, a partir do qual seria possível comprovar as suposições e hipótese levantadas na elaboração do projeto de pesquisa. Com esse intuito, principiei a trajetória de mestrado acadêmico, projetando chegar à composição do que chamava *esperpentas* como um resultado necessário à validação da pesquisa. Dessa maneira, na atual parte do trabalho, imaginava ser necessário manter uma lógica que sustentasse o trajeto e que me guiasse em direção a uma conclusão segura, com sorte algo instigante, apresentando resultados plausíveis que justifiquem todo o percurso até aqui percorrido. Entretanto, meu objeto de investigação, o processo criativo (incluindo o de escrita deste trabalho) dessas “criaturas cênicas” não poderia ser mais deslocável e movediço.

Como lembra Denise Coutinho: “Objeto, problema, objetivos, finalidades são deslocáveis; funcionam à maneira de rede, com itinerários que se fazem, desfazem e refazem com grande plasticidade e conectividade.” (in: CARREIRA, BIÃO e NETO [orgs.], 2012, p.106). E quando se trata de pesquisar artisticamente, as próprias regras que deveriam conduzir esse itinerário são desconhecidas, instáveis, movediças, afinal, trabalhamos, sobretudo, na criação de um campo de experiência e, portanto, de afeto. (ARAÚJO in: RAMOS [org.], 2012, p. 105)

Assim, investigar a composição de *esperpentos* não se conformou em um percurso linear de fim organizado e estruturado em uma obra artística central, como havia imaginado. Esse propósito no qual estive amarrada por um bom tempo, esfacelou-se em seu disfarçado intento de delimitação para uma nova categoria de “corpo cênico”, que agrupava sujeitos em características discursivas, delimitando grupos de personagens teatrais ou criaturas cênicas, chamadas, então, de *esperpentas*.

Mas, continuar nessa direção não seria recorrer á uma nova categoria, para fugir do feminino, preservando aquela multiplicidade que serve ao centro, à manutenção da norma, procedimento em nada relacionado à sugestão de uma arte

subversiva? Não retomaria, ainda, o estigma do herói clássico, num processo de realocação de centros, ao invés de trabalhar com uma estrutura que não concentre em si mesma toda a finalidade e o sentido de uma obra?

Relembro as investigações de Consuelo Maldonado para quem os *esperpentos* são como os seres tortos que Eduardo Galeano (escritor uruguaio) denominou “os ninguéns”: “Aqueles que não são ainda que sejam, que não falam línguas, mas dialetos, que não são seres humanos mas recursos humanos, que não tem nome, mas são números, e que custam menos do que a bala que os mata”. (MALDONADO, 2010, p.128). Soma-se a essa abordagem as qualidades artísticas com as quais Valle-Inclán envolve o termo *esperpento* – articulando e esgarçando as possibilidades geradas por sua utilização coloquial – e a própria utilização do conceito como um caracterizador de determinadas personagens episódicas identificadas por ela em trabalhos do grupo Malayerba e em seus próprios.

No caso dos trabalhos do Malayerba, por exemplo, a presença dos *esperpentos* pode ser considerada sobre diversos aspectos: seja na identificação de características ligadas ao *esperpento valleinclaniano*, na presença desses seres tortos que transitam pela dramaturgia de Arístides Vargas ou na articulação dos próprios processos criativos do grupo. Por isso, me descobri mais interessada em pensar na articulação desses elementos em composições *esperpênticas*, que em me deter na elaboração de um tipo específico de personagem ou texto.

Os atravessamentos desta investigação nos meus processos artísticos não são mensuráveis, nem possíveis de reconstituição cronológica linear ou de aprisionamento a uma lógica causal, mas se inscrevem na pele, acontecem agora, enquanto escrevo estas linhas e quando releio o trabalho, quando enxerto e cito, retiro, recorto e abro buracos. A única certeza com a qual opero, no momento, é a do meu desejo em continuar jogando com as possíveis articulações teórico-práticas entre os discursos sobre o feminino e o grotesco como estratégia cênico-dramatúrgica para a sua desestabilização. Sei, também, da atração que continuo a sentir pela palavra *esperpento*: sua sonoridade, sua estranheza – e do meu afeto, no teatro, que está diretamente ligado aos seus processos de criação subversivos e ao seu território artístico movediço, cuja palavra ainda é uma estranha presença em minha boca. *ESPERPENTO*.

O desejo de escrever e de criar com os meus incômodos, com o que me afeta é o que me move artisticamente desde que decidi trabalhar com teatro. Em minhas investigações, tenho encontrado nos processos de criação, no que eles têm de movediço, de instabilidade e de incerteza, no que têm de *esperpênticos*, em seus desvios, buracos e afetos, as oportunidades de experimentar esses incômodos em experiências compartilhadas em travessias coletivas.

Mas, os imprevisíveis atravessamentos dos processos de criação, em seus aparecimentos e cortes violentos, por vezes tímida e imperceptivelmente, assumem a ação, corporificam vozes antes silenciadas, substituindo os alicerces que criamos para nos sustentar, para nos assegurar de alguma verdade que nos ampare quando nada pareça fazer sentido. Essa dança de centros, como a Dança das Cadeiras, gera pausas e pontos de espera: os centros transitam – fixados quando sentamos neles e logo abandonados para seguir a brincadeira – e quando finalmente reduzidos a um, tornam-se apenas uma desculpa, um impulso para o recomeço.

Nessa dança de centros, os projetos de intervenção urbana **Máquinas e Aparições Esperpênticas** atravessaram minha trajetória e assumiram existência em minhas atuais investigações práticas: surgiram a partir de rastros e restos de inquietações materializadas e agenciadas pelas discussões teóricas que acompanharam esta pesquisa.

DESVIO VII: DE QUESTÕES MOTORAS

Quais as representações idealizadas de corpo feminino teriam fracassado no intento de simular, em seu desdobramento, a existência de uma origem fixa e estável desdobrável? Em que aspectos a paródia grotesca surgiria como uma estratégia cênica de fracasso dessa simulação? E ainda, quais as especificidades desse processo em diálogo com *esperpentos*?

Mobilizada por essas questões, nesse breve final inacabado, apresentarei alguns afetos, transbordamentos, desvios e travessias dessas questões em meu percurso investigativo e no que tenho elaborado como prática cênica. Deixemos a

preocupação com respostas certas, ou com a necessidade de conclusões seguras e resultados plausíveis, um pouco de lado: que habitem outros terrenos. A partir de agora, lidaremos com a instabilidade e a mobilidade *esperpêntica* de um território no qual os processos criativos cênicos são tomados como geradores de conhecimento a partir da instalação de campos de experiência, no que ela tem de incerta, movediça e provisória.

Foi em meio as minhas muitas incertezas e crises a despeito de como, afinal de contas, realizar o trabalho prático que sistematicamente havia proposto em meu projeto de pesquisa, que decidi arriscar experimentações dentro do grupo de teatro do qual faço parte (o Panacéia Delirante) de forma a não produzir um grande desvio nos processos já iniciados, mas, ainda assim, encontrar diálogos com minha pesquisa. O que, afinal, não foi tão difícil, já que questões de gênero compõem uma das linhas de pesquisa do grupo.

4.1 MÁQUINAS: MÚLTIPLAS INVENÇÕES DE SI

Começarei tratando da investigação prática de uma das características do *esperpento*: a coisificação do sujeito em boneco, em fantoche, relacionada, em linhas gerais, à fragmentação, à artificialidade e a uma falta de propriocepção e autocontrole (já que seria um corpo comandado). No *esperpento valleincliniano*, essa associação trata-se de uma crítica que se expressa pela superfície desses corpos, marcados por uma realidade histórica de subjugação às estruturas de poder dominantes que, para Valle-Inclán, impunham certo conformismo social aos cidadãos da Espanha de seu tempo.

No contexto da modernidade ocidental, com o advento do pensamento mecanicista que coisificou o corpo numa associação mais ligada à máquina, fomos levados a entendê-lo como um sistema de partes que funcionam de maneira interconectada para compor um único mecanismo autônomo, como um todo subdivisível. Já mais contemporaneamente, o corpo “se apresenta, de forma imprevista e imprevisível, como o corpo a ser aperfeiçoado, a fazer e a refazer”

(SILVA, 2009, p.31), materializando-se em articulações entre o orgânico e o tecnológico.

Nessa conjuntura, pareceu-me interessante propor, dentro dos processos de investigação criativa que fazem parte dos experimentos de rotina do Panacéia Delirante¹⁰⁶, a composição de corpos *esperpênticos* não *reduzidos* ao boneco, mas *potencializados* por suas referências, numa associação também com a máquina e com o *cyborg*¹⁰⁷. Supunha, então, que ampliando e hiperbolizando essas associações pelo meio da paródia grotesca, poderíamos trabalhar numa crítica ao agenciamento político-cultural dessas estruturas no que concerne a determinação e imposição de um *dever-ser* do corpo feminino na contemporaneidade.

Dessa maneira, sugeri às demais atrizes do grupo uma série jogos simples de improvisações, como os que fazíamos no início da nossa formação em teatro, focalizadas no estudo de composições a partir de corpos segmentados, compulsivos, robóticos, como bonecos. Retomamos, então, o exercício de composição de máquinas humanas – comum em jogos de iniciação à improvisação teatral.

O procedimento mais habitual para a realização desse exercício parte da proposição de um nome, ou um título para a máquina (exemplos: 1. Máquina de Fazer Cabelo Crescer, 2. Máquina de Produzir um Ator). A seguir, um dos jogadores/alunos propõe um movimento corporal realizado repetidamente, em um tempo-ritmo determinado e contínuo. Um a um, os demais entram na engrenagem propondo novos movimentos, nos mesmos moldes do primeiro, sendo gradualmente incorporados à estrutura, numa tentativa de determinar e seguir uma única logística de funcionamento para que o todo final possa ser reconhecido como pertencente a um mesmo sistema maquinário.

Comumente, esses movimentos surgem de associações imediatas ao estímulo do título anteriormente proposto e encontram-se, dessa forma, bastante vinculados a respostas do senso comum. Dentro desse jogo, são experimentadas diferenças de velocidade, tempo, qualidades de movimento, entre outras possibilidades de articulação do improviso. Uma das formas de finalizar o exercício

¹⁰⁶Como um grupo de teatro artisticamente ativo, o Panacéia mantém encontros realizados semanalmente nos quais compartilhamos pesquisas individuais e elaboramos, conjuntamente, investigações teóricas, práticas e cênicas.

¹⁰⁷ Organismo estruturado por partes orgânicas e cibernéticas.

é iniciar uma aceleração crescente nos movimentos ao ponto de chegarem à simulação de um defeito no sistema que culmina com a quebra da máquina.

O diferencial das máquinas que experimentamos nos nossos encontros de grupo é que elas partiam de questionamentos a despeito de nossos próprios corpos e como eles são construídos ou codificados social e culturalmente, ao invés de títulos prévios. Nesse sentido, tratávamos, especialmente, do papel das categorias de sexo, gênero e sexualidade na definição de nossas identidades, para investigar como se estabelecem os rituais performativos de construção dos nossos corpos de maneira a encaixá-lo reiteradamente em categorias que se normatizam em nossa cultura.

Sendo impulsionadas por cinco atrizes, as reflexões que surgiram no processo de criação das máquinas, ao partirem de nossas próprias experiências corporais, acabaram por tocar significativamente os procedimentos que coadunam para a definição do feminino como nossa identidade de gênero primária e socialmente compelida¹⁰⁸. Assim, aquilo que primeiro surgiu como um mecanismo para a investigação de um corpo *esperpêntico* associado ao boneco, invadiu os processos investigativos do grupo com força e presença criativa, nos apresentando o potencial cênico dessas experimentações. Esse trajeto nos levou ao **MÁQUINAS: múltiplas invenções de si**, atual projeto de intervenções urbanas do Panacéia Delirante¹⁰⁹.

¹⁰⁸Como lembra Cecilia Sardenberg: “a corporificação das identidades de gênero dá-se, em grande parte, através de práticas de auto-produção (sic)” (2002, p. 7).

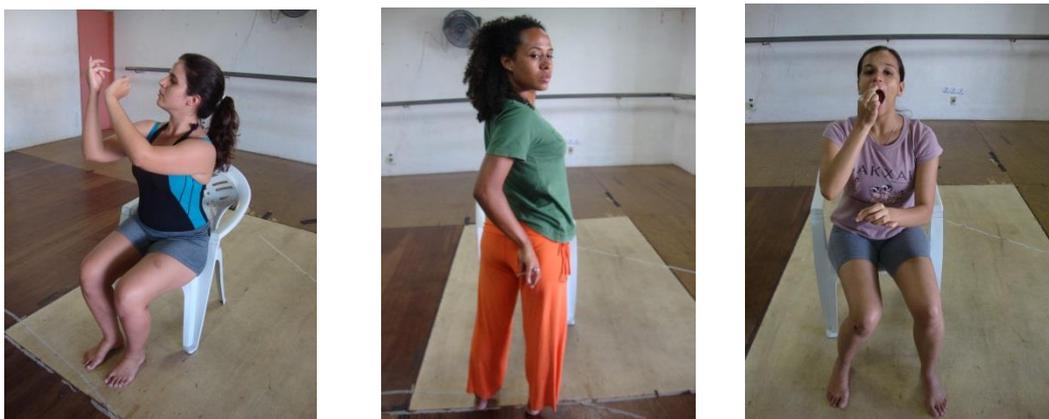
¹⁰⁹O trabalho iniciou-se no segundo semestre de 2011 durante treinamentos e improvisações de rotina do grupo. A primeira máquina apresentada em ambiente urbano (Campo Grande - Salvador) foi instalada como parte de uma das performances do Panacéia Delirante no projeto Verão Cênico da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Em outra ocasião, durante o XI *Taller Internacional de Teatro* Malayerba 2012 - realizado no mês de fevereiro, na cidade de Quito (Equador) -, tivemos a oportunidade de apresentar e discutir os procedimentos de criação das intervenções urbanas com máquinas, além de criar e instalar algumas delas com a ajuda do público presente (companheiros de curso, professores e visitantes). Interessadas em continuar a discussão sobre procedimentos criativos, realizamos uma apresentação híbrida no II Seminário Dança, Teatro e Educação, produzido pela Universidade Federal do Ceará, em Maio de 2012, na cidade de Fortaleza. A apresentação ocorreu em mesa redonda intitulada *Universidade e Escola: A Docência e a Arte do Artista-docente* na qual discutimos o processo de criação das máquinas e seus desdobramentos, contando também com a exibição de registro audiovisual das demonstrações ocorridas em Quito. Além disso, realizamos intervenções urbanas com a instalação de máquinas no início de 2013, na Costa Rica, durante a participação do grupo no I Festival Itinerante de Teatro Latino-americano Âmbar (I FITLÂ), também contando com a participação, contribuição e interferência do público de então, em sua maioria crianças e adolescentes.

4.1.2 PROCEDIMENTOS CRIATIVOS

Partindo das provocações de Susan Bordo, para quem (em diálogo com Bourdieu): “De forma banal, através das maneiras à mesa e dos hábitos de higiene, de rotinas, normas e práticas aparentemente triviais, convertidas em atividades automáticas e habituais, a cultura ‘*se faz corpo*’” (1997, p.19-20), investimos nos estudos de práticas performativas cotidianas que visavam à composição de automatismos hiperbólicos configurados e organizados no que chamamos máquinas humanas. Essas construções jogam com o “disciplinamento e a normatização do corpo feminino” numa tentativa de não só reconhecê-los como uma estratégia durável e flexível de controle social (ibid, p.20), mas, também, de questionar os próprios conceitos de corpo e gênero moldados por essas práticas estruturantes.

Para tanto, o processo de criação das intervenções parte de exercícios de composição das máquinas através de partituras abertas - ou seja, sequências de movimentos baseados em códigos corporais comumente associados e naturalizados como próprios às mulheres, mas que se assumem enquanto construção do e no presente, de forma a dar ensejo ao acaso. Ao promover um jogo de criação cênica com os lugares nos quais atuam, intervindo em espaços urbanos e inserindo-se no cotidiano da cidade e dos corpos que por ela transitam, as máquinas pretendem enunciar-se como estruturas e procedimentos que criam, projetam e engendram identidades, denunciando, assim, a fantasia de uma identidade feminina essencial.

O trabalho é realizado de forma colaborativa e numa dramaturgia corporal construída de improvisos que se recriam a partir do espaço em que irão se inserir. Para efeito de composição, partimos primeiro do estudo e sistematização de alguns gestos cotidianos e sociais: as primeiras máquinas criadas envolveram um processo de investigação de gestos pessoais repetitivos das próprias atrizes, gestos figurativos, midiáticos e passos de dança – como representativos de uma “performatividade feminina” modeladora.



Figuras 16, 17 e 18. Da esquerda para a direita as atrizes: Camila Guilera, Jane Santa Cruz e Lílith Marques. Estudo de gestos para máquinas. Foto: Milena Flick. Fonte: acervo do grupo Panacéia Delirante.

Para criar um quadro comum de gestos¹¹⁰ e compartilhar as investigações pessoais, cada atriz, em círculo, reproduz (de forma metódica) aqueles selecionados por ela e é, em seguida, imitada pelas demais – que reproduzem os movimentos, com o tempo, ritmo e duração proposta pela primeira – a fim de experimentarem, construírem e reinventarem esses marcos/modelos em seus corpos. Após o processo de aprendizagem descrito, abre-se um momento para experimentações livres, nas quais as atrizes (individualmente) rompem com os limites desses modelos, criando e recriando outras estratégias corporais, outros *modus operandi*.

Dessa maneira, investigamos diferentes sistemas, produzimos cisões, rompimentos, quebras, jogamos com a potência que pode ser explorada a partir dessas construções corporais, numa improvisação de níveis, tempos, ritmos, qualidades corporais, repetições e intensidades. Nesse jogo, de quando em vez, uma das atrizes se afasta do espaço de improvisação para observar as demais: é uma maneira de sentirmos o lugar do observador e as alterações que ele pode provocar nos observados pelo simples ato de reconhecer sua presença (e vice-versa).

¹¹⁰ Já fizeram parte desse quadro, por exemplo: a maneira específica de arrumar o cabelo de uma das atrizes, o passar batom de outra, um passo característico do funk carioca, outro do pagode baiano, a caricatura gestual de uma princesa de contos de fadas, o cruzar de pernas de uma dama elegante, entre outros.



Figuras 19 e 20. Nas fotos, as atrizes: Milena Flick, Jane Santa Cruz e Camila Guilera. Exploração individual dos gestos compartilhados. Foto: Lara Couto. Fonte: acervo do grupo Panacéia Delirante.

Findada essa experimentação, partimos para a criação das máquinas: uma das atrizes dá o impulso inicial do maquinário partindo da reprodução repetida, compulsiva e fragmentada de um movimento corporal surgido das experimentações ou no momento da improvisação. Aos poucos, as demais se inserem nas engrenagens até o ponto em que todas estão “funcionando” juntas e produzindo um único corpo em múltiplas maquinarias. Essa máquina final surge como uma espécie de paródia grotesca daqueles movimentos e gestos incorporados ao *dever-ser* feminino, estudados na etapa anterior, que são hiperbolizados e ridiculamente rebaixados pelo meio da irrisão.

Na ordem de aderência à máquina, as atrizes se afastam e observam o funcionamento da estrutura – podendo propor modificações, alterações e novas intervenções no sistema –, logo depois, retornam à sua função dentro do mecanismo. Nesse processo, realizamos uma série de movimentos e gestualidades, reproduzidas e encaixadas em sequências – contínuas e descontínuas –, montadas em diferentes direções e organizadas num sistema que se utiliza, por exemplo, de um passo de dança ou uma forma de movimentar o cabelo mecanicamente (além de sonoridades e pequenas frases improvisadas).

Outro importante momento no processo de criação descrito é instalado com a incorporação de objetos aos sistemas das máquinas. No espaço, espalhamos objetos relacionados à lógica do dito “universo feminino”: roupas, utensílios domésticos, uniformes, seios e bunda de plástico, sutiãs, flores, bijuterias, máscaras. Em algumas improvisações os mecanismos já eram instalados com a proposição de algum objeto específico, em outros eles foram incorporados durante o funcionamento da máquina – no momento em que as atrizes vão se distanciando,

uma a uma, para observar as engrenagens instaladas e, ao retornarem para a máquina, já traziam consigo uma proposta de inserção do objeto.



Figuras 21 e 22. Máquinas instaladas na cidade de Quito (Equador), na sede do grupo Malayerba (2012), durante demonstração de trabalho. Foto: Sandro La Torre. Fonte: acervo do grupo Panacéia Delirante.

Seios e nádegas de plástico ajudaram, por exemplo, a compor a Máquina de Recauchutagem, cujos movimentos referem-se às cada vez mais imperativas modificações corporais às quais muitas de nós nos submetemos em prol de um estar bem consigo mesmas e com o seu corpo¹¹¹. Já a da Máquina de Fazer Mulata (ou Brasil, um País Tropical), surgiu a partir de uma camisa de futebol e de movimentações e sonoridades que lembram o samba, numa referência direta à criação da Mulata¹¹² enquanto uma identidade representativa brasileira.

Dessa forma, as primeiras máquinas se instalaram profundamente contaminadas com questões que envolvem os atos performativos que definem o que é uma mulher ou como ela deve se comportar para ser assim reconhecida no contexto sociocultural em que está inserida. As imagens e corpos criados por essas máquinas buscavam promover o debate acerca da existência de uma identidade feminina universal e dos códigos corporais que a definem e, ao mesmo tempo,

¹¹¹Aqui, vale citar Cecília Sardenberg, que nos lembra: “estar bem com o corpo’ não depende apenas de uma escolha pessoal. Ao contrário, trata-se também de uma construção social, historicamente específica, no que tange ao corpo ideal” (2002, p. 9).

¹¹²Para uma análise particularizada do assunto, ler: GIACOMINI, Sonia M. “Aprendendo a ser Mulata: um estudo sobre a identidade da mulata profissional.” In: A. O. Costa & C. Bruschini (orgs.), *Entre a Virtude e o Pecado*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: F. Carlos Chagas, 1992, p. 213-246.

denunciar essa identidade como uma invenção sociocultural, para propor a subversão desses sistemas de engendramentos e a possibilidade de recriação e reinvenção pessoais.

4.2 ESPERPENTOS URBANOS

Num prosseguimento das investigações em torno das máquinas, decidi encarar um modelo de feminino pessoalmente mais constrangedor e testar, com ele, o jogo com o espelho côncavo *valleinclaniano*, tentando extrair dessa operação imagens paródicas e grotescas que se relacionassem mais propriamente com a noção de *doblez*. Nesta conjuntura, finalmente me deparei com os rastros de um possível processo de criação de *esperpentos*, não mais entendidos como criaturas cênicas ou como uma categoria de personagens. Articulados em aparições urbanas, os *esperpentos* retornam ao processo dessa pesquisa como aqueles seres tortos lembrados por Maldonado, com os quais cotidianamente nos esbarramos pelas ruas de nossas cidades.

Essa proposta artística partiu, primeiramente, de uma provocação feita por minha orientadora, a professora doutora Hebe Alves, num encontro de orientação no qual me confessou: “Mila, sabe o Jayme Figura? Eu acho que ele é um *esperpento*”. Para aqueles que não o conhecem, Jayme Figura é um artista plástico e *performer* que já se tornou um emblema das ruas e travessas da capital baiana: caminha pela cidade completamente coberto por armaduras/esculturas produzidas pelo próprio artista, que jamais revela seu rosto. Sua figura forte e, em certo nível, grotesca, atravessa as ruas em cortes definitivos que forçam passagem: sua imagem é violenta e, ao mesmo tempo, inspira admiração. A maioria dos que tem seu caminho atravessado por Jayme, o considera louco e teme aproximação, mas boa parte de nós já reconhece o artista que se fez obra, objeto/sujeito em recriação mútua, num radical devir¹¹³.

¹¹³Para um estudo sobre o trabalho performático de Jayme Figura, indico o artigo de SANTOS, José Mário Peixoto: *Jayme, a figura do artista performático* (2003), disponível no endereço eletrônico: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1735/1/Jayme.pdf>>. Para conhecer um pouco mais do cotidiano de trabalho e vida de Jayme, uma boa opção é assistir ao premiado documentário *O Sarcófago*, do diretor baiano Daniel Lisboa.

A provocação de Hebe me levou a retornar à ideia do *esperpento* como coloquialmente utilizada para designar pessoas marginalizadas, tortas, gente que não se enquadra nos padrões mais restritos de normalidade, corpos fronteiros, estranhos, monstruosidades. No caso de Jayme Figura, a posição marginal em que ele se encontra trata-se de um lugar político que ele propositadamente ocupa com objetivos artísticos e políticos concretos: nesse sentido, ele seria um *esperpento* por uma opção estratégica de sê-lo.

Poder-se-ia afirmar que Jayme esgarça ao último nível do possível a *doblez* como procedimento artístico: ao mesmo tempo em que a armadura, que é sua criação, simula esconder um sujeito que a porte, como uma máscara, a ambiguidade de sua figura (é um louco politicamente sensato ou apenas um artista marginal?) não nos conduz à uma coesão central, redutível ou lógica. Ninguém sabe exatamente quem ele é ou de onde vem, tudo o que se sabe sobre Jayme são fragmentos de histórias soltas contadas por ele e muitas suposições reconfiguradas pelo “boca-a-boca”. Nesse sentido, Jayme fusiona pessoa e coisa, numa versão de si não redutível, não separável, embora, paradoxalmente, seja bastante fragmentada e movediça.

Nessa discussão, lembrei-me de Pluma, a personagem do texto de Arístides sobre o qual tratamos anteriormente: uma entidade urbana vestida de branco, homem e mulher, sendo ambas e nenhuma. Lembrei-me, ainda, da Antonia de **Jardim de Polvos**, aquela cuja sensata loucura lhe permite o trânsito entre realidade e sonho, entre ser homem, mulher ou presidente. Além desses, outros ecos de *esperpentos* que atravessaram por meus caminhos foram também invocados nessa provocação de Hebe.

Especialmente alguns desses atravessamentos me avivaram percepções antigas: recordei-me de Xuxa e Maria Rata, duas figuras emblemáticas e andarilhas com as quais, frequentemente, me deparava durante a infância. As duas tinham em comum o estigma da loucura e uma exasperação de características “femininas” que as ridicularizavam: maquiagem exagerada, roupas extremamente curtas e apertadas (expondo corpos nada adequados à norma padrão de beleza e sensualidade) e cabelos excessivamente tingidos e desgrehados.

Como paródias grotescas, essas imagens parecem emergir no interior de normas muito estritas de confinamento e validação de um determinado feminino,

condicionante do ser mulher: como deve se arrumar, como deve parecer para ser considerada bonita, ou sensual, como deve higienizar-se, o que deve esconder e o que pode revelar, como deve portar-se socialmente etc. Assim, afetada por essas imagens dissonantes e ainda com a criação das máquinas reverberando em minhas práticas artísticas, iniciei o processo atual de investigação da composição de aparições urbanas *esperpênticas*.

Nesse processo, utilizo-me da boneca Barbie como representação idealizada de um corpo feminino (representação esta que me afeta particularmente e que está intimamente imbricada em meus processos de subjetivação). Colocando a Barbie em jogo com aquele espelho côncavo *esperpêntico*, busco produzir, nessa operação, paródias grotescas dessa mesma representação: dissonâncias, articulações monstruosas, reverberações instáveis, corpos *estranhos*.

Partindo da *doblez* como procedimento para a criação artística, atualmente tenho investigado composições corporais que dialoguem com o processo de criação de máquinas já mencionado e com uma qualidade de fantoche, de corpo/coisa, como bonecas que fracassam no intento de simular, em seu desdobramento, a existência de uma origem fixa e estável anterior.

Baseando-me no pressuposto de que “No teatro, de um modo geral, o corpo é sempre enunciado e enunciação: ele fala de si e se auto-representa” (ROMANO, p.231), busco uma abordagem que me permita, no processo de composição artística, o reconhecimento de meus próprios mecanismos de reiteração, legitimação, mas também de invenção e subversão dos atos performativos que produzem, historicamente, o corpo dentro das categorias de sexo e por meio delas (BUTLER, 2003). Com este intuito, venho tentado explorar e investigar minhas práticas corporais cotidianas, buscando nelas aqueles espaços de abertura potencial que me auxiliem na preparação de um corpo aberto, afetivo, acessível às intervenções propostas.

Como uma instância coletiva, entendo que a produção do conhecimento do campo artístico ocorre num efetivo exercício de alteridade: o outro como parte de mim, do meu estar-em-processo. Concordo, portanto, com Antônio Araújo, quando afirma que a colaboração é um dispositivo de pesquisa e a criação, uma prática em rede (in: RAMOS [org.], 2012, p.109). Por isso, levar essas composições para o espaço da urbe surge com a intenção de criar um campo de experiência afetiva com

outros trajetos, atravessá-los, invadi-los e deixar-me invadir, criar espaços de diálogo, interferir e atuar diretamente no cotidiano da cidade e, portanto, no meu próprio.

Assim, ao invés de me conduzir a um processo criativo de composição de *esperpentos*, como personagens acabadas, coesas, o desenvolvimento dessa pesquisa levou-me à necessidade de intervenção em mim mesma: eu, sujeito-em-processo. A condução de uma abordagem teatral que discutisse a padronização dos corpos ditos femininos e sugerisse a possibilidade de expansão destes corpos foi atravessada pelo entendimento da pesquisa como um dispositivo para a criação na qual necessitei arquitetar (e o sigo fazendo) meus próprios dispositivos de investigação (ibid, p.107).

O trajeto dessa pesquisa, até aqui, passou, pelo estado de uma pesquisa *sobre* aspectos da arte teatral – notadamente, sobre o *esperpento* e suas reverberações estéticas, desde os trabalhos Valle Inclán até as produções do Malayerba, e sobre a presença e articulação de femininos grotescos em seus trabalhos – e pelo estado de pesquisa *em* arte, no qual busco a “evocação de mundos e de possibilidades, mais do que assertivas categóricas ou comprovações de hipóteses” (ibid, p.106).

Portanto, não poderei, nessas páginas, apresentar uma conclusão coesa ou um produto final acabado: o que posso oferecer-lhes são aqueles rastros e restos de um trajeto que começam a rearticular-se em novos caminhos, em outras direções. Eis, por fim, o que me interessa: os processos de elaboração criativa nos quais estou envolvida e que se articularam desse (e nesse) trabalho de pesquisa, tem me apontado caminhos em direção à um procedimento pessoal de trabalho que fundamenta-se, sobretudo, nas inquietações que tenho a respeito de meu corpo e sua forma de estar-em-vida.

Dito isso, encerrarei esse trabalho em um Epílogo no qual deixarei vertigens e vestígios de meus atuais processos investigativos, argumentos inacabados com quais estou articulando **Aparições Esperpênticas**. Antes, porém, gostaria de, mais uma vez, citar Antônio Araújo, advertindo-lhes que:

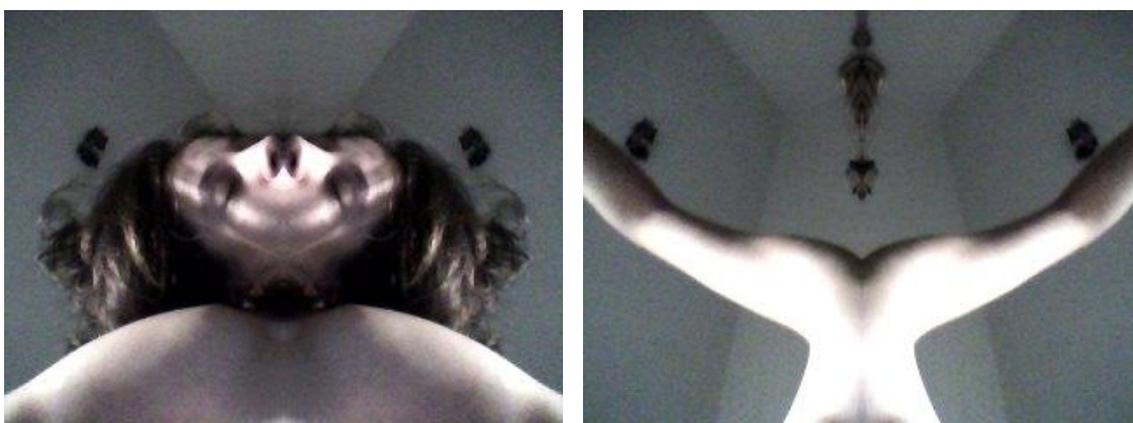
Uma criação artística é também produção de desconhecimento, de caos, de fracassos. Ela não precisa dar respostas aos problemas, não precisa encontrar soluções. O conhecimento que constrói não

é linear, se dá por avanços e retrocessos, por ondas e paralisias, por fragmentos descontraídos, por sucessões de anticlímax. Ronda sempre o fantasma de não se aprender nada ou de apenas conhecer o já conhecido. (in: RAMOS [org.], 2012, p.110).

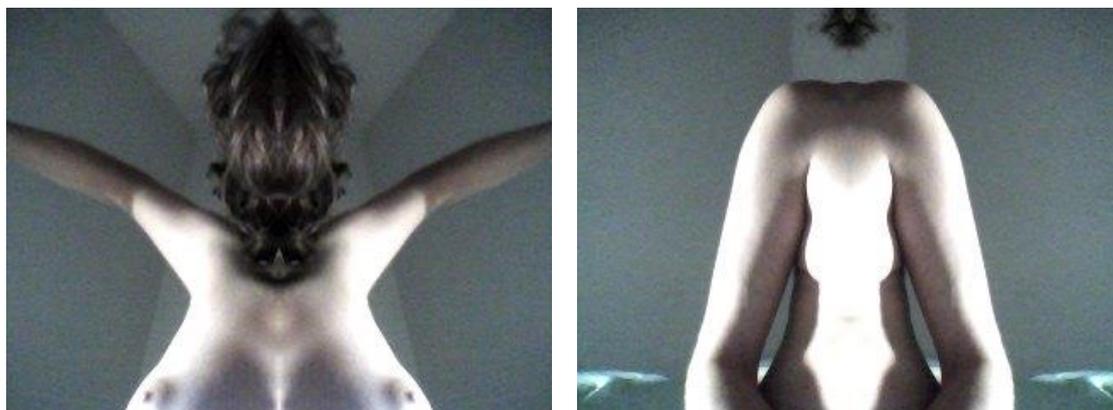
EPÍLOGO: COMPOSIÇÕES *ESPERPÊNTICAS*

ESTUDO DE IMAGENS I: *desconstruindo percepções sobre/em meu corpo no jogo especular*

Para criar a serie a seguir utilizei-me de um suporte tecnológico de computador na produção de autorretratos a partir de diversos efeitos de espelhamento.



Figuras 23 e 24. Estudo de Imagem I, nº39 e nº04. Autorretrato. Fonte: acervo pessoal.



Figuras 25 e 26. Estudo de Imagem I, nº07 e nº16. Autorretrato. Fonte: acervo pessoal.



Figuras 27 e 28. Estudo de Imagem I, nº18 e nº21. Autorretrato. Fonte: acervo pessoal.



Figuras 29 e 30. Estudo de Imagem I, nº24 e nº26. Autorretrato. Fonte: acervo pessoal.

As imagens desse ensaio ajudaram no estudo e composição de um trabalho solo desenvolvido como parte do projeto **A Face Oculta da Lua**, atual investigação artística do Panacéia Delirante. O trabalho, que agrega várias linguagens artísticas (como audiovisual e performance urbana), tem como impulso motor a investigação de potencialidades, inquietações e desejos de cada atriz-performer e suas reverberações no grupo, com o objetivo de estudar e investir em possibilidades de reinvenção. Ainda em fase de desenvolvimento, **A Face Oculta da Lua** trata-se do primeiro projeto do grupo no qual as próprias atrizes se colocam, também, nas funções de dramaturgas e encenadoras das ações previstas.



Figuras 31 e 32. Estudo solo, atriz: Milena Flick. Foto: Lara Couto. Fonte: acervo do grupo Panacéia Delirante.

ESTUDO DE IMAGENS II: *quando a boneca fracassa*



Figura 33. Estudo de Imagens II, nº 22. Autorretrato. Fonte: acervo pessoal.

Área I - um ser pequeno, magro, apático, de cabelos provavelmente loiros, vestido azul, sapatos cor de rosa, véu de flores e meia-calça cor-da-pele-que-deveria-ter, sorri amável e forçosamente. Seus gestos pequenos, repetitivos e mecânicos, como uma boneca ou um fantoche, denunciam a paródia de mim. Eu, que sou uma – entre tantas – Boneca fracassada¹¹⁴.

Esse segundo estudo foi produzido numa articulação dos trabalhos com as máquinas e com o solo citado anteriormente. Nessa investigação, tenho me dedicado ao jogo especular da boneca Barbie e em sua simulação fracassada pela *doblez*. Em janeiro de 2013, o grupo Panacéia Delirante participou da primeira edição do Festival Itinerante de Teatro Latinoamericano Âmbar (FITLÂ)¹¹⁵, com a apresentação de intervenções urbanas (ANEXO J, p.171) ligadas ao seu já citado projeto de investigação artística, além de oficinas de teatro. A intervenção,

¹¹⁴ Esse e todos os demais trechos destacados na presente sessão foram extraídos de anotações pessoais escritas durante meus processos de investigação artísticas mais recentes.

¹¹⁵ O Festival é uma realização do Colectivo Âmbar e foi coproduzido pelo Panacéia Delirante (cartaz em Anexo K, p.172). Ocorreu nas cidades de San José e San Ramón, na Costa Rica, entre os dias 26 de janeiro e 09 de fevereiro de 2013. Além das intervenções urbanas, o grupo ofereceu duas oficinas de teatro gratuitas e abertas à comunidade.

intitulada **Lua Caída**, foi composta de dois momentos: no primeiro, – realizado dia 26, em Ipís Guadalupe –, instalamos algumas máquinas em um galpão de feira no qual ocorriam atividades culturais; no segundo, – realizado dia 27, no centro de San José e no Parque Morazan –, a proposta foi apresentar fragmentos e rearticulações dos solos desenvolvidos nas investigações internas do grupo. Esse último trabalho me possibilitou a produção de uma primeira *Aparição Esperpêntica*.

Os rastros e restos dessa travessia articularam-se com algumas inquietações artísticas e pequenos textos rabiscados, produzindo as marcas que compartilho a seguir e com as quais trabalho atualmente.

PRIMEIRA APARIÇÃO *ESPERPÊNTICA*: *argumento inacabado*



Figura 34. **Aparição *Esperpêntica*** em intervenção urbana no I FITLÂ.
Foto: Sandro La Torre. Fonte: acervo do grupo Panacéia Delirante.

O que acontece quando a Boneca fracassa? A normatização de outros padrões? Como fugir do status quo de ícone? Breve relato sobre suas marcas: há artificialidade no intento de tornar-se natural, pois que há forte crença no natural. Utiliza-se de todas as técnicas possíveis para modificação de seus traços: performa no intento. Palavras como desconforto e exagero são ressignificadas. Trata-se de alguém na fronteira: Travesti? Mulher? Prostituta? Alienígena? Boneca? Máquina? Indefinível.



Figura 35. **Aparição Esperpêntica** em intervenção urbana no I FITLÂ.
Foto: Sandro La Torre. Fonte: acervo do grupo Panacéia Delirante.

Compõe-se de tentativas, sobretudo as fracassadas, de transformação ideal. Sendo este inalcançável, torna-se uma terceira, quarta, quinta coisa, um comentário irônico do ideal que buscava. E esse outro por vezes lhe satisfaz, embora seja sempre provisório, já que a busca é contínua. Acomoda-se na ideia de autocontrole e poder sobre seu corpo, algo que possui: é sua única propriedade privada.



Figura 36. **Aparição Esperpêntica** em intervenção urbana no I FITLÂ.
Foto: Makame Lara. Modificada. Fonte: acervo do grupo Panacéia Delirante.

Dormir, despertar, comer, beber, fumar, sonhar, comprar, exercitar-se, modificar-se, defecar, urinar, transar, drogar-se, jejuar, desejar, assistir televisão, comunicar-se, estudar, organizar, limpar, sujar, suar e dominar-se são práticas cotidianas, por vezes automáticas e displicentemente reproduzidas. Viver é mecânico.

*Uma recordação: sentir-me um animal acuado
Um último grito: **Por meu direito de ser um monstro.***

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Alda Maria. *Autodestruição e Autopoiese*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AMARAL, Ana Luísa e MACEDO, Ana Gabriela (Orgs). *Dicionário da Crítica Feminista*. Portugal: Edições Afrontamento, 2005.
- BACKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora HUCITEC, Editora Universidade de Brasília, 1987.
- BORDO, Susan. *O Corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault*. In: BORDO, Susan R. e JAGGAR, Alison M. (Orgs.), *Gênero, Corpo e Conhecimento*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- BRANCO, Lúcia Castelo. *O Que é Escrita Feminina*. Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade*. n. 1 e 2, julho/dezembro 2002. Trad. Roberta Barbosa. Labrys, estudos feministas. Disponível em: <[http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Diferenca Diversidade e Subjetividade Nômade.pdf](http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Diferenca%20Diversidade%20e%20Subjetividade%20Nomade.pdf)>. Acesso em: 05 mai. 2012.
- BRUCE, Glauco e HAESBAERT, Rogério. *A Desterritorialização na obra de Deleuze e Guatarri*. GEOgraphia, v. 4, n. 7, 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/74>>. Acesso em: 26 fev. 2013.
- BUSETTO, Cássio Gustavo. *En la ardiente oscuridad e La Fundación: Antonio Buero Vallejo e a realidade dividida*. Dissertação (mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALVINO, Ítalo. *Visibilidade*. In: *Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARREIRA, André Luiz A. N.; BIÃO, Armindo Jorge De C. e NETO, Walter L. T. (orgs.). *Da Cena Contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012.

CAVALHEIRO, Carlos Alexandre. *Espelhos Côncavos*. In: Infoescola, 2010. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/fisica/espelhos-concavos/>>. Acesso em: 25 jul. 2011.

COSTA FILHO, José da. *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presenças diferidas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques. São Paulo Perspectiva, 1971.

ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERRAZ, Joyce Rodrigues. *La Recepción de Valle-Inclán en Brasil: una historia que empieza*. In: Anales de la literatura española contemporánea, v. 35, Issue 3. Universidade de Santiago de Compostela: Anuário Valle-Inclán, Volume X, 2010.

FERREIRA, Jonatas e HAMLIN, Cynthia. *Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados*. Revista Estudos Feministas, v. 18(3), 2010.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 11a ed. São Paulo: Edições Loyola 2004.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1996.

HARAWAY, Donna. *Gênero para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra*. In: *Cadernos Pagu* (22), 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a09.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

HORMIGON, Juan Antonio. *Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Comunicación, serie B, 1972.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KURY, Adriano da Gama. *Minidicionário Gama Kury da Língua Portuguesa*. São Paulo: FTD, 2001.

LAMA, Miguel A. *Valle-Inclán y el Esperpento*. In: El Trabajo Gustoso: Cuaderno Docente de Miguel Ángel Lama. Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General. Universidad de Extremadura, 2008. Disponível em: <<http://eltrabajogustoso.blogspot.com.br/2008/04/valle-incln-y-el-esperpento.html>>. Acesso em: 03 nov. 2012.

- LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. São Paulo: Circulo do Livro S.A, 1980.
- LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: A Poética e a Política do Corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LOPES, Cássia. *Um Olhar na Neblina: Um encontro com Jorge Luis Borges*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 1ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Trad. Nízia Villaça. Petrópolis: Editora Vozes, 3ªed., 2005.
- MALDONADO, Consuelo. *O Grupo de Teatro Malayerba e a Poética da Diferença: um exercício de liberdade no coletivo*. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro /Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2010.
- MATERNÓ, Ângela. *Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett*. In: WERNEK, Maria Helena (Org.). *Texto e Imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.
- PAIVA, Raquel e SODRÉ, Muniz. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- PISCITELLI, Adriana. *Re-criando a (categoria) Mulher?* In: L. M. Algranti (Org.) *A Prática Feminista e o Conceito de Gênero, Textos Didáticos*. n. 48, 2002.
- PRECIADO, Beatriz. *Multidões queer: notas para uma política dos 'anormais'*. *Revista Estudos Feministas*, 19(1), 2011.
- RAMOS, Luiz Fernando (Org). *Arte e Ciência: Abismo de Rosas*. São Paulo: Abrace, 2012.
- ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RUBIN, Gayle. *The Traffic in Women: Notes on the 'political economy' of sex*. In: R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, 1975. [Traduzido para o português e publicado por SOS Corpo e Cidadania]

RUSSO, Mary. *O Grotesco Feminino - risco, excesso e modernidade*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAFFIOTI, Heleieth. *A Ontogênese do Gênero*. In: STEVENS, Cristina Maria Teixeira e

SWAIN, Tânia Navarro. *A construção dos corpos – Perspectivas Feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

SAFFIOTI, Heleieth. *Rearticulando Gênero e Classe*. In: A. O. Costa & C. Bruschini (Orgs.), *Uma Questão de Gênero*, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fund. Carlos Chagas, 1992.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SANTOS, Valmir. “*Divinas Palavras*” expõe mortos-vivos. In: O Diário de Mogi. Domingo, 29 de março de 1998. Caderno A – 4. Disponível em: <http://www.teatrojornal.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=394:divinas-palavras-expoe-mortos-vivos&catid=35:diario-de-mogi&Itemid=34>. Acesso em: 06 nov. 2012.

SARDENBERG, Cecília M.B. *A Mulher e a Cultura da Eterna Juventude: Reflexões Teóricas e Pessoais de uma Feminista Cinquentona*. In: FERREIRA, Silvia L. e ROSENDO, Enilda (Orgs.), *Imagens da Mulher na Cultura Contemporânea*, Salvador: NEIM-UFBA, 2002.

SILVA, Maria Cecília de Paula. *Do Corpo Objeto ao Sujeito Histórico: Perspectivas do corpo na história da Educação brasileira*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SCOTT, Joan. *Gender: a useful category of historical analysis*. In: *Gender and the Politics of History*, New York: Columbia University Press. [“Gênero: uma categoria útil de análise histórica.” Recife: SOS Corpo e Cidadania, 1993].

SWAIN, Tânia Navarro. *A construção dos corpos – Perspectivas Feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

TONEZZI, José. *A Cena Contaminada*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de Bohemia, Luzes da Boêmia*: Esperpento. Estudo introdutório, tradução e notas: FERRAZ, Joyce Rodrigues. Edição Bilingue. Embajada de Espana en Brasília: Consejería de Educación y Ciência, 2001. Colección Orellana n. 13.

VALLE-INCLÁN, *Martes de Carnaval*. Esperpentos: *Las Galas del Difunto, Los Cuernos de Don Friolera, La Hija del Capitán*. 13a edição. Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe, 1989.

VARGAS, Arístides. *De un suave color blanco*. Arquivo Pessoal, 2002.

VARGAS, Arístides., *Jardin de Pulpos*, Arquivo Pessoal, 1992.

VARGAS, Arístides., *Pluma y la Tempestad*, Arquivo Pessoal, 1995.

VICENTE, Alonso Zamora. *La Realidad Esperpéntica: aproximación a "Luces de Bohemia"*. Madrid: Editorial Gredos, segunda edição ampliada, 1974.

Sites:

Companhia de Teatro Os Satyros. Link: <<http://www.satyros.com.br/>>. Acesso em: 23 dez. 2012.

Diccionario de la Lengua Española. 22a edição. Real Academia de Letras Espanhola. Link: <<http://lema.rae.es/drae/>>. Acesso em: 01 mar. 2013.

Mix Brasil Uol. Link: <<http://mixbrasil.uol.com.br/cultura-gls/em-nova-peca-os-satyros-traduz-o-sentimento-do-terceiro-milenio.html#rmcl>>. Acesso em: 23 dez. 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Roteiro para entrevista com Alda Maria Abreu

1. IDENTIFICAÇÃO:

- a) Pesquisadora: Milena Flick
- b) Orientadora: Hebe Alves da Silva
- c) Entrevistada: Alda Maria Abreu
- d) Breve currículo da entrevistada: Atriz e Pesquisadora. Mestre em Psicologia Clínica pelo Programa de Estudos Pós Graduated da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. Foi orientada pela Prof. Dra. Sueli Rolnik. Linha de Pesquisa: Estudos da Performance, Interpretação teatral, Psicologia Clínica, Psicanálise e Filosofia. Desenvolve pesquisa continuada de grupo junto ao NuMiollo - Núcleo de Investigação da Cena, atualmente residente na cidade de São Paulo/SP (Fonte: Currículo Lattes. Link para consulta:
<<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4456177D6>>. Acesso em 02/08/2012).
- e) Data da entrevista: 26/10/2012
- f) Meio de realização: via e-mail, entrevista escrita.

2. QUESTÕES NORTEADORAS:

- a) “Meninas, corram!” discute um modelo contemporâneo ocidental de mulher bem-sucedida, lidando com intensas referências midiáticas de corpo ideal (magro) e apelo consumista, numa busca – quase esquizofrênica – de alcançar sucesso e satisfação (pessoal e profissional) bem aos moldes capitalistas. Hiperbolizando ações cotidianas de uma mulher (aparentemente de classe média, branca e assalariada) a ponto de gerar um caos ‘histórico’, as cenas do espetáculo parecem ir denunciando o absurdo dessa busca e alguns processos e práticas sociais que concorrem para seu engendramento. Nesse sentido, gostaria de saber um pouco sobre a elaboração discursiva do espetáculo e os diálogos teóricos que você utiliza em seu trabalho, sobretudo nas áreas de política, estudos de gênero e artes cênicas.
- b) Como espectadora, observei que o espetáculo desenvolve-se em fortes traços grotescos tanto no seu trabalho de atriz quanto nas situações de

estranhamento no “texto cênico” e demais aspectos técnicos, como cenário e figurino. Essa observação é, em sua interpretação, pertinente? Em caso afirmativo, como se deu o processo de articulação desses traços grotescos no espetáculo? Quais os procedimentos utilizados no processo de composição da cena? Nesse sentido, houve algum referencial teórico utilizado?

- c) Em “Meninas, corram!”, chamou-me bastante atenção a utilização de bonecas de plástico, sobretudo nas apropriações e subversões de seu uso. Trata-se de uma tentativa de desconstrução dessa marcante representação de ‘corpo feminino’ no que concerne a modelos comportamentais de feminilidade? Eu gostaria que você discorresse um pouco sobre a utilização dessas bonecas no espetáculo e o que guiou a opção discursiva de seu uso.
- d) Em que aspectos as opções de composição da cena (como a utilização de traços grotescos, de estranhamento, humor, ironia e até certo absurdo) teriam potencializado críticas político-sociais à imposição de um modelo ideal de mulher bem-sucedida? Como estas questões podem ser observadas no contexto da adaptação da narrativa, no caso, na sociedade brasileira?
- e) Gostaria que, em linhas gerais, você pudesse me descrever o seu processo de criação: impulsos iniciais, contexto em que surgiram as primeiras ideias sobre a montagem, suas necessidades e inquietações enquanto artista da cena, desconfortos, encontros, avaliações a cerca da recepção do público e suas expectativas sobre este trabalho.

APÊNDICE B – Roteiro para entrevista com Juliana Ferrari

1. IDENTIFICAÇÃO:

- a) Pesquisadora: Milena Flick
- b) Orientadora: Hebe Alves da Silva
- c) Entrevistada: Juliana Ferrari
- d) Breve currículo da entrevistada: Pesquisadora da área de Teoria e Prática da Performance, Diretora Teatral e Educadora em Arte. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Linha de Pesquisa: Estudos da Performance (Teoria Crítica, Estudos Feministas, Teoria Queer, Pedagogia da Performance e Pedagogia Crítica no Ensino de Artes). Atuação profissional na área acadêmica: Professora de Performance, Direção Teatral, Teorias e História do Teatro (especialmente Século XX). Desenvolve pesquisa continuada de grupo, na função de Diretora Teatral e Performer junto ao NuMiollo - Núcleo de Investigação da Cena. Reside atualmente na cidade de Santa Maria/RS. DRT 16.911/SP. (Fonte: Currículo Lattes. Link: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4559256E1>> Acesso em 02/08/2012).
- e) Data da entrevista: 02/09/2012
- f) Meio de realização: via e-mail, entrevista escrita.

2. QUESTÕES NORTEADORAS:

- a) “Meninas, corram!” discute um modelo contemporâneo ocidental de mulher bem-sucedida, lidando com intensas referências midiáticas de corpo ideal (magro) e apelo consumista, numa busca – quase esquizofrênica – de alcançar sucesso e satisfação (pessoal e profissional) bem aos moldes capitalistas. Hiperbolizando ações cotidianas de uma mulher (aparentemente de classe média, branca e assalariada) a ponto de gerar um caos ‘histórico’, as cenas do espetáculo parecem ir denunciando o absurdo dessa busca e alguns processos e práticas sociais que concorrem para seu engendramento. Nesse sentido, gostaria de saber um pouco sobre a elaboração discursiva do espetáculo e os diálogos teóricos que você utiliza em seu trabalho, sobretudo nas áreas de política, estudos de gênero e artes cênicas.
- b) Como espectadora, observei que o espetáculo desenvolve-se em fortes traços grotescos tanto no trabalho da atriz Alda Maria quanto nas situações de estranhamento e nos aspectos técnicos da cena, como cenário e figurino.

Essa observação é, em sua interpretação, pertinente? Em caso afirmativo, como se deu o processo de articulação desses traços grotescos no espetáculo? Quais os procedimentos utilizados no processo de criação? Nesse sentido, houve algum referencial teórico utilizado?

- c) Em “Meninas, corram!”, chamou-me bastante atenção a utilização de bonecas de plástico, sobretudo nas apropriações e subversões de seu uso. Trata-se de uma tentativa de desconstrução dessa marcante representação de ‘corpo feminino’ no que concerne a modelos comportamentais de feminilidade? Eu gostaria que você discorresse um pouco sobre a utilização dessas bonecas no espetáculo e o que guiou a opção discursiva de seu uso.
- d) Em que aspectos as opções de encenação e criação (como a utilização de traços grotescos, de estranhamento, humor, ironia e até certo absurdo) teriam potencializado críticas político-sociais à imposição de um modelo ideal de mulher bem-sucedida? Como estas questões podem ser observadas no contexto da adaptação da narrativa, no caso, na sociedade brasileira?

APÊNDICE C – Roteiro para entrevista com Consuelo Maldonado

1. IDENTIFICAÇÃO:

- a) Pesquisadora: Milena Flick
- b) Orientadora: Hebe Alves da Silva
- c) Entrevistada: Consuelo Maldonado
- d) Breve currículo da entrevistada: Atriz, pesquisadora, mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (2010), PPGAC – UFBA, especialista em Ensino de Teatro pela Universidade Federal de Alagoas e graduada em Artes pela *Universidad San Francisco de Quito* (1995). Sua experiência inclui as áreas de teatro e dança, atuando principalmente em improvisação, ação cênica e dramaturgia do ator. Em 2011, criou o Coletivo *teatropraviagem*, no qual, atualmente, trabalha (Fonte: Currículo Lattes. Link: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4213001Z6>> Acesso em 08/01/2012).
- e) Data da entrevista: 24/01/2012
- f) Meio de realização: presencial

2. QUESTÕES NORTEADORAS:

- a) Primeiro contato com os *esperpentos*.
- b) Por que a relação dos *esperpentos* com o teatro Malayerba. Características, proximidades e/ou diálogos dessa aproximação.
- c) A questão da “Identidade *Esperpêntica*”: como ela se constrói, quais suas características.
- d) Como se dá o processo de criação desta identidade no caso dos Malayerbas.
- e) Quais as especificidades que ela encontra nos *esperpentos* latino-americanos.
- f) Quais as obras do Malayerba em que essa relação poderia ser destacada e como foram seus processos criativos;
- g) No Brasil, seria possível apontar algum trabalho que dialogue com esses conceitos?

ANEXOS

ANEXO A: Entrevista com Alda Maria Abreu

Considerações sobre o espetáculo **Meninas, corram!** a partir de questões enviadas por e-mail.

Parte I:

Cara Milena,

A elaboração discursiva do espetáculo “Meninas, Corram!” se deu de modo muito híbrido. Em realidade não gostaria de usar o termo “elaboração discursiva”, pois em minha experiência artística, e especialmente em “Meninas, Corram!”, a articulação das ideias e dos métodos não seguiu a coerência lógica e racional comumente atribuída aos discursos. Evidentemente que o termo discurso admite muitos significados e inclusive poderíamos remontar a Aristóteles em defesa do termo “discurso poético”. Mas o fato é que para falar da minha experiência de criação em “Meninas, Corram” preciso me aproximar do cílio vibrátil que reside na memória do meu corpo, na memória de suas marcas e suas dores, pois foi ao me conectar com esse corpo-memória-protesto que a elaboração poética de “M,C!” teve seu início.

“Meninas, Corram!” foi concebido a partir do encontro de duas artistas. Duas existências corporais, duas experiências do feminino que decidiram entrelaçar suas memórias, suas marcas, suas dores para conceber uma alteridade. Um filho, uma obra, uma nova perspectiva.

“M,C!” foi o fruto de uma relação artística e de amizade muito intensa. Agradeço aqui, publicamente, a Juliana Ferrari, por dar à luz junto comigo a meninas que correm até hoje dentro de mim, e certamente dentro dela e de todos que puderam compartilhar como colaboradores/criadores e como público. No mundo onde meninas correm é possível uma mulher fecundar outra mulher.

Eu diria que os referenciais teóricos que nós utilizamos são da ordem dessa fecundação. Fecundamos uma na outra os pensamentos e imagens de outras mulheres, algumas eram artistas, outras psicanalistas, filósofas, outras psicólogas e também estudiosas de performance. Eu confiava muito nessa hibridez de referências e creio que ela justifica-se por dois motivos: em primeiro lugar, porque queríamos generosamente compartilhar uma com a outra o que nos movia enquanto artistas naquele momento. Juliana estava em vias de defender seu Mestrado na UFBA, com sua pesquisa em estudos da performance, e eu estava disposta a criar um solo onde os limites entre a vida e o teatro fossem borrados por imagens do inconsciente. O outro motivo que justifica a hibridez de nossos referenciais era porque apesar das autoras serem de áreas de estudo distintas,

todas elas, cada uma a seu modo, colocam em xeque a política de pensamento dominante, as práticas e os discursos hegemônicos de suas instituições, que baseadas nos princípios identitários e na lógica falocêntrica, tendem à homogeneização da experiência humana.

Foi na perspectiva desse diálogo híbrido que Juliana me apresentou a Judith Butler, Paggy Phelan, Diana Rasnovich, inclusive sua própria pesquisa de Mestrado.

Meu desejo de criar o solo nasceu em mim a partir das elaborações inconscientes que a análise clínica e o processo terapêutico em decorrência de transtornos alimentares desencadearam em minha própria existência. Durante esse processo de tratamento, sem que houvesse nenhuma indicação médica ou terapêutica, comecei pintar compulsivamente. Pintava exclusivamente figuras femininas com maquiagem sobre folhas de papel branco. Devido a essa prática intensa de pintura, ao terminar o tratamento e já com o desejo de criar um trabalho dentro da minha linguagem de formação – artes cênicas – fui atrás de leituras que motivassem essa transição da pintura para a cena, da vida para a criação artística. Foi aí que conheci Louise Bourgeois, Nise da Silveira e Camille Claudel.

Assim que começamos a criar juntas apresentei Louise Bourgeois para Juliana e lembro-me como isso foi forte para nosso processo. Com o passar do tempo Juliana, diretora muito dedicada e teórica de primeira linha, correu atrás de mais referenciais que pudessem dialogar com nosso trabalho, e assim ela me apresentou a Maria Rita Khel, Susie Orbach, dentre outras autoras psicanalistas que escreviam sobre feminilidade, sexualidade e transtornos alimentares.

Essas leituras aguçaram nosso olhar crítico, fomentaram uma maior escuta entre as duas artistas-criadoras e alimentaram o trabalho prático de criação das cenas, refinando as resoluções cênicas e deixando-as mais agudas e contundentes sob o ponto de vista ético, político e estético.

Seguem abaixo as referências bibliográficas que consegui encontrar:

BOURGEOIS, Louise/ BERNADAC, Marie-laure/ OBRIST, Hans-Ulrich *Destruição do Pai, Reconstrução do Pai* [tradução de: Álvaro Machado, Luiz Roberto Mendes Gonçalves] São Paulo, ed. Cosac Naify, 2000.

BUTLER, Judith P. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade/Judith Butler*; tradução, Renato Aguiar.-2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

FENDRIK, Silvia *Viagem ao país do Nunca comer*; ilustrações de Juan Pablo Presta; adaptação Luz Freire; tradução de Vera Alejandra Biglione. São Paulo, 1ª edição, ed. Via Lettera, 2003.

GIRARD, René *Anorexia e desejo mimético* [tradução Pedro Elói Duarte] Lisboa, 1ª edição, ed. Texto & Grafia, 2009.

FERRARI, Ilka Franco. *Anorexia: como dizer que o desejo é o motor da vida*, Em: Pulsional - psicanálise clínica social revista ano XVII, n. 177, Março/2004. p. 110

FERRARI, Juliana. *Estudos da performance, ética e educação: a desconstrução do direito do pai*. Dissertação de Mestrado realizada em 28 de maio de 2008, Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

GORGATI, Soraia B. *Corpos desencarnados – Um histórico da anorexia*, artigo postado no site *Psychiatry on line Brazil* em 04 de Junho de 1999.
Em: <http://www.polbr.med.br/arquivo/anrx699.htm>

GURFINKEL, Aline E. Camargo, *Feminino sexualidade e oralidade: comer e ser comido* Em: http://www.antroposmoderno.com/antroposmoderno/articulo.php?id_articulo=141.

KEHL, Maria Rita. *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

KEHL, Maria Rita. *A anatomia e seu destino*. Ensaio postado no site Maria Rita Kehl
Em: <http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=61>

ORBACH, Susie. *Gordura é uma questão feminista*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

RASNOVICH, Diana. *Objetos pessoais*.
Em: <http://www.autores.org.ar/dianaesp/Obras/objetos/texto.htm>

SILVEIRA, Nise. *O mundo das imagens*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
Pinturas de René Magritte

Parte II:

Milena,

De fato é possível encontrar muitos traços de estranhamento e bizarria em “M, C!”, mas em nenhum momento chegamos a nomear isso de grotesco. Tratava-se de materializar imagens oníricas e inconscientes, imagens de delírio em fricção com a realidade, por isso o estranhamento e o humor eram evidentes. No entanto, apesar de não falarmos sobre o grotesco, certamente ele carrega qualidades que tangenciam esses tipos de imagens. Além disso, a existência da mulher que protagoniza “M,C!” está muito ligada à existência de seus humores, de seus líquidos e plasmas corporais, seu ventre, seu intestino, sua boca, sua saliva, suas fezes, toda a região do baixo ventre, os líquidos que saem do corpo, seja pela boca, ou pela vagina, enfim, toda essa realidade orgânica que no espetáculo é desnaturalizada aponta para o que você chama de “traços grotescos”. No que diz respeito aos procedimentos utilizados para a composição das cenas eu diria que foram muito simples sob um ponto de vista metodológico e muito rigorosos sob um ponto de vista ético.

Eu buscava materializar em meu corpo imagens e ações que eu considerava potentes. Em seguida partia para a improvisação tendo estas imagens e ações como foco, e a cena ia se delineando intuitivamente.

A maioria das imagens eram oníricas, imagens que eu tive enquanto sonhava. A maioria das ações eram memórias, ações que eu havia realizado no contexto da

minha experiência com transtornos alimentares. Quando ia para a cena junto com as imagens oníricas essas ações eram desnaturalizadas, pois passavam por uma espécie de desnaturação delirante.

No processo de diálogo com a direção de Juliana fomos refinando essa desnaturalização, principalmente sob uma ótica ético-política acerca do corpo feminino contemporâneo e de seus modelos comportamentais de feminilidade, pois, respondendo a sua pergunta, tratava-se de uma desconstrução/reconstrução da imagem do 'corpo feminino'.

Essa desconstrução/reconstrução do corpo feminino, impregnada pela sucessão das ações e eventos delirantes de "M,C!", materializava na cena a indissolúvel dimensão artística, ética e política que tanto eu como Juliana compartilhávamos em nossas existências e certamente foi responsável pelo potencial crítico do espetáculo.

O que você chama de "subversões de seu uso" é justamente essa desconstrução/reconstrução, essa desnaturalização, ou, como gosto de nomear, essa desnaturação delirante.

Pensando agora, sob o ponto de vista estético e também crítico, talvez a desnaturalização das ações físicas realistas, como passar batom, por exemplo, e a subversão do uso dos objetos, como as bonecas, tenham sido fatores importantes para sua associação com o grotesco enquanto espectadora de "M,C!". Considerando que ao ser elevada a uma potência subversiva, a ação de passar batom transforma-se em comer batom, e o grotesco dessa ação, não reside mais na ação em si, mas no fato dela revelar a grotesca situação da mulher confinada nos modelos identitários de uma certa política de pensamento dominante e suas instituições definidoras.

A respeito do processo de produção e seleção das imagens oníricas, gostaria de ressaltar o quão preciosa foi a escuta de Juliana enquanto diretora. Ela confiava nesse meu processo de criação intuitivo e inconsciente, e me orientou certa vez a prestar bastante atenção aos instantes que antecediam o momento em que eu adormecia, para tentar habitar essa espécie de estado de vigília entre o sono e o sonho, entre o acordado e o adormecido. Depois que comecei a praticar esse simples, no entanto poderoso exercício, consegui ter mais clareza de detalhes com as figuras que sonhava e também ter mais propriedade sobre meu próprio processo de criação.

Parte III:

Querida Milena,

Para responder a esta pergunta lançarei mão de um dos textos/experimentos que compõe minha pesquisa de Mestrado, intitulada "Autodestruição e Autopoiese", defendida em 01 de junho de 2012 na PUC/SP, sob a orientação de Suely Rolnik.

EXPERIMENTO I: *Um Protesto*

“O homem [o grande experimentador de si mesmo] frequentemente está farto, há verdadeiras epidemias desse estar-farto (– como por volta de 1348, no tempo da dança da morte): mas esse nojo, essa fadiga, esse fastio de si mesmo – tudo isso irrompe tão poderosamente nele, que se torna imediatamente um novo grilhão. O Não que ele diz à vida traz à luz, como por mágica, uma profusão de Sins mais delicados; sim, quando ele se fere, esse mestre da destruição, da autodestruição – é a própria ferida que em seguida o faz viver...”

Friedrich Nietzsche – *Genealogia da Moral*

Não comungo com as simplórias descrições diagnósticas comumente conferidas a anoréxicas e bulímicas – “comportamento alimentar bizarro, acentuada perda de peso, medo mórbido de engordar e alteração endocrinológica”¹¹⁶ – pois reduzem-se ao tratamento de sintomas, designando como origem ou causa classificações que, na verdade, são efeitos de uma política de pensamento que submete os corpos e a vida às suas forças reativas – culpabilizadoras e patologizantes.

Essa afirmação nasce desde a singularidade das elaborações que um processo autodestrutivo, sua análise clínica e seu processo terapêutico em decorrência de transtornos alimentares, desencadearam em minha própria existência.

A pesquisadora norte-americana Judith Butler, em sua investigação sobre identidade e gênero, nomeia algumas das instituições que sustentam essa política de pensamento à qual me contraponho: “A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero [...] uma identidade sexual feminina e autêntica [...] ela investiga as apostas políticas de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos [...] A tarefa dessa investigação é centrar-se – descentrar-se – nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória”.¹¹⁷

Essa política de pensamento, dominante em nossa cultura ocidental, preconiza e estandardiza os princípios identitários, a lógica da representação e a cisão binária mente-corpo. A prática e o discurso das instituições citadas por Butler engendram políticas de produções de si e do mundo dissociadas das potências da vida. Essa produção de vidas abstratas, acolchoadas de hábitos, conceitos estéreis, fundamentos, modelos, pensamentos e sentimentos serializados, juízo a respeito desses pensamentos, juízo a respeito de juízos, são vidas repletas de uma interminável torrente de acontecimentos mentais desconectados de sua própria experiência – vidas binárias: mente descorporalizada e corpo representativo, frutos da cisão bio-identitária mente-corpo.

¹¹⁶NUNES, Maria Angélica Antunes et al. **Transtornos alimentares e obesidade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998, pp. 22-24.

¹¹⁷Butler, Judith P. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade/Judith Butler*; tradução, Renato Aguiar. -2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 (p. 9)

É difícil conceber o que veio primeiro: é a desvinculação do corpo de sua própria experiência e do encontro com o mundo que faz emergir o corpo hipermusculoso, hiperlindo, hipersexual e hipersaudavelmente estratificado e idêntico? Ou, ao contrário, é a urgência em se tornar “hiper” que desvincula o corpo da experiência dolorosa, esburacada, frágil e sem forma dos encontros com sua exterioridade?

É nesse oceano identitário que a anoréxico-bulímica estava se afogando.

Mas de que anoréxico-bulímica estamos falando?

Este experimento de escrita não se propõem a reinterar o universal anoréxico ou o universal bulímico que as etiologias e as descrições diagnósticas e prognósticas da instituição científica e médica proclamam. É de um ponto de vista completamente diferente que desejo aqui experimentar a anorexia e a bulimia pela segunda vez.

Como testemunha, pretendo jogar luz sobre a singularidade da experiência anoréxico-bulímica pela qual fui atravessada, na tentativa de, por meio de um experimento reflexivo, agregar novas possibilidades de combate acerca das certezas em torno da anorexia e da bulimia. Inclusive acerca dos “novos grilhões” que essa experiência de autodestruição pode ter produzido.

É necessário esclarecer que essa ideia de “combate” em nada remete à ideia de guerra, pois numa guerra o objetivo é a extinção do inimigo, e neste caso seria a extinção “das certezas em torno da anorexia e da bulimia”. No entanto, nesse combate que pretendo empreender, o que está em jogo é apossar-se das forças da anorexia e da bulimia, apreender-lhes sua vitalidade não orgânica, não naturalizada nem medicalizada, para com isso virar do avesso suas certezas, na tentativa de compor com suas forças destrutivas a afirmação de uma potência de vida, nascida do combate de suas próprias forças.

Falar de anorexia e bulimia a partir de um discurso que as transforma em objetos – em certezas para as ciências humanas ou em cartilhas para as ciências médicas – seria submeter o murmúrio *nonsense* e os silêncios dessas experiências a uma dominação discursiva institucional, limitando-as ao contorno da lógica sujeito-objeto.

O grito mudo inscrito no corpo e no ato performático da experiência anoréxico-bulímica revela que se tornou impossível continuar falando com as palavras existentes. Pois o horror desse grito é o horror do colapso comunicativo, já que seus silêncios carregam a impossibilidade do discurso verbal em expressar a sensação existencial de roçar os lábios na morte.

Ao distorcer sua imagem corporal e por isso não conseguir mais se bio-identificar com seu próprio corpo e com o mundo, pois não se sente representada por nenhum deles, no limite máximo da cisão mente-corpo, a anoréxico-bulímica poderia ser vista como um estandarte e, ironicamente, como a garota propaganda do adestramento cognitivo.

Porém, é justamente aí, no limite da abstração corporal, completamente coagida e disciplinada, tida como *slogan* silencioso da lógica representacional, que a anoréxica-bulímica é capaz de produzir uma mutação interna no adestramento cognitivo. Ao elevar a matéria venenosa da cisão mente-corpo à ilimitada potência, reside latente nessa mulher de fragilidade aparente a capacidade de transformar o veneno em antídoto. Na ânsia de conceder, a todo custo, a seu corpo abstrato o *status* de hipersaúde, hiperbeleza e conseqüentemente hipercompetência, em meio a uma indomável torrente de acontecimentos mentais desconectados de seu corpo, essa mulher absurdamente mergulhada nas águas identitárias da representação emite um protesto silencioso e, por isso, ensurdecedor:

“Se comer é algo vital para este corpo com o qual não me identifico, deixar de comer o fará morrer, e é nessa morte dolorosa que o corpo que me foi furtado sem aviso poderá renascer, como um bebê que chora a dor do parto que o arremessa no contato com o mundo”.¹¹⁸

A intensa experiência da máxima cisão mente-corpo – veneno – produz o seu reverso – antídoto: uma mente encarnada. Passando pela dissolução da forma mente e da forma corpo, por uma morte que em si não é simbólica, mas que também não levará ao túmulo, e sim ao encontro com a experiência da “não forma”¹¹⁹ ou do informe, a anoréxica-bulímica é capaz de experienciar a carne se revoltando contra sua existência abstrata e indolor em favor de uma outra economia da dor, na qual matar o que é abstração transcendente é abrir espaço para o que é imanente.

Esse antídoto – uma mente encarnada – extraído do próprio veneno, ou melhor, da mutação ocorrida na própria carne envenenada, está diretamente relacionado com o desejo, com o protesto silencioso que essa mulher de fragilidade aparente conseguiu radicalizar.

É necessário que fique bem claro que não se trata de romantizar apologeticamente uma experiência dolorosa, muito pelo contrário, trata-se de compreender a experiência altamente dolorosa da anorexia e da bulimia devolvendo ao “corpo aquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo”,¹²⁰ para assim, no encontro com as fagulhas da morte, redimensionar a potência da vida.

Ainda é preciso que fique mais claro essa diferença, pois “romantizar apologeticamente uma experiência dolorosa” anda de mãos dadas com “imortalizar a efemeridade da vida”, enfim, de mãos dadas, essas “vozes” mentais, desprovidas de matéria corporal formam uma mortalha de concreto sociocultural, uma mortalha que sepulta os vivos.

¹¹⁸Palavras retiradas de meus escritos (diário) durante internação numa clínica psiquiátrica em fevereiro de 2007. A pintura à direita foi feita pela pesquisadora nesse mesmo período de internação.

¹¹⁹Refleti sobre esse modo de experiência junto a Cassiano Sydow Quilici em seu texto “A Experiência da ‘Não-Forma’ e o Trabalho do Ator”.

Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/tfc/geral20061/pdf/cquilici.pdf>>.

¹²⁰PELBART, Peter Pál. **Vida Capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras. 2009, p. 45.

O que interessa é tornar sensível esse desejo de vida radical que reside nesses corpos que roçam os lábios na morte. Esse desejo silenciado por diagnósticos e prognósticos somente interessados em imunizar esses corpos da dor e do sofrimento.

Nessa experiência anoréxico-bulímica o sentido do que é o vivo e o sentido do que é o morto não são mais regidos pelas referências da política de pensamento dominante. Outra política de pensamento, nascida a partir do combate entre as forças que se apoderam da vida e as forças que a tornam sensível, apresenta-se para engendrar destruições que estão para além de quadros patológicos.

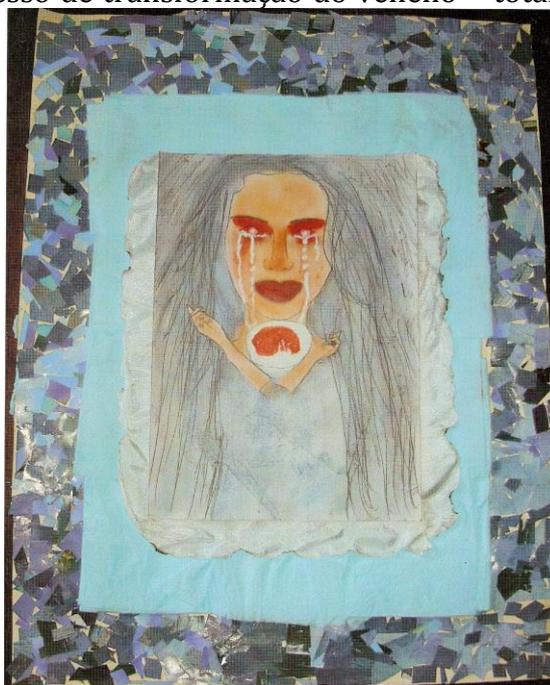
E é na afirmação de meu próprio processo anoréxico-bulímico que esse modo singular de experimentar a anorexia e a bulimia nasce. Uma autodestruição singular, que misteriosamente carrega uma vontade de viver, ou simplesmente de conseguir balbuciar “Sins delicados”.

O primeiro “sim delicado” que consegui balbuciar, após a mutação ocorrida em minha carne envenenada, foi a criação do espetáculo solo “Meninas, Corram!”.

Enquanto dramaturgia autobiográfica, “Meninas, Corram!” foi uma tentativa de abarcar vida e obra como processualidades indissolúveis. A feminilidade anoréxico-bulímica e seu protesto silencioso, marcados na memória do meu corpo, foram o *leitmotiv* da composição cênica desse espetáculo solo.

Para tornar sensível à cena teatral o processo de transformação do veneno – total cisão mente-corpo – em seu antídoto – uma mente encarnada –, foi preciso aprofundar essa transformação, essa abertura construída no corpo, essa desorganização e anarquização do corpo estruturado e adestrado, na busca por um fazer teatral que compreendesse a experiência da corporalidade em suas inúmeras relações. Para a gênese de um novo corpo – um corpo poético.

Desse modo, busquei uma teatralidade que fizesse fronteira com a radical experiência anoréxico-bulímica marcada em meu corpo, já que, atentar para a corporalidade em suas inúmeras relações, era atentar para o caráter de inseparabilidade corpo-mundo, corpo-espaço criativo, corpo-cosmos.



Encontrei essa teatralidade que procurava ao revisitar os escritos de Antonin Artaud sobre o teatro da crueldade.

E foi assentada na ideia artudiana de um teatro que seja ele próprio o lugar da

gênese de outro corpo para o ser humano, na relação inseparável do corpo enquanto teatralidade expandida nas forças do mundo, que o primeiro “sim delicado” ganhou consistência e deu início às investigações cênicas, que depois deram origem ao espetáculo “Meninas, Corram!”.

Nesse período de investigação criativa, meu corpo elaborava e reelaborava constantemente conceitos sobre si e o mundo, sobre suas questões de gênero, sobre seus transtornos alimentares, sobre sua temporalidade, sobre seus devires, inclusive elaborando por vezes uma total anarquia conceitual, posto que pôr em xeque conceitos vigentes é um processo de destruição inerente à criação.

Esse corpo criativo, e por isso destrutivo, podia ser visto como um campo em constantes atravessamentos. A periferia (a pele) desaparecia, e o centro (que pode ser tido como o coração ou a mente ou as vísceras etc.) estava em todos os lugares, ou seja, o corpo destruidor/criador reivindicava outro estatuto que não o de um “eu” unificado, de um sujeito delimitado, e sim de um “não eu”, de uma existência contígua à exterioridade.

E, no momento oportuno, essa exterioridade ganhou corpo. Não estava mais sozinha nessa empreitada de tornar sensível o nascimento de um corpo poético. E foi sob a direção de Juliana Ferrari, assistência e iluminação de André Rosa e na companhia de um coletivo de artistas¹²¹ fundado em Salvador/BA que “Meninas, corram!” foi concebido.

Após um intenso período de silêncios e isolamento circunscritos pela autopercepção da própria experiência anoréxico-bulímica, mergulhei em um processo de criação colaborativo, no qual foi possível experimentar o que era alheio à minha experiência, o que estava fora dela, o que era diferente. Assim, suas singularidades foram se esclarecendo, envolvidas por uma alteridade, e o espetáculo, mesmo sendo solo, foi se tornando coletivo.

Nesse contexto, nasce o corpo poético chamado “Meninas, Corram!”, um corpo que é habitado por uma teatralidade que é o outro de mim mesma, que já estava presente nos silêncios de minha experiência anoréxico-bulímica, mas que precisou se chocar com a exterioridade de outras tantas experiências para poder existir de modo poroso, aberto, esburacado, e por isso comunicativo, teatral, cênico.

Em “Meninas, Corram!”, a abertura, o buraco, ou as múltiplas aberturas e os múltiplos buracos que são construídos propositalmente no corpo da experiência performática – em sua dramaturgia fragmentária e em sua linguagem que é desdobrada não para fazer sentido, mas para colapsá-los – são ao mesmo tempo performances da gênese de um outro corpo, como também a inauguração de uma nova política de relação com o mundo.

Uma política de afetos, que concebe a dor e o sofrimento de ser afetado por um tremor existencial incompreensível como uma afirmação integral da vida, e jamais

¹²¹NuMiollo – Núcleo de Investigação da Cena, coletivo de artistas do qual fui membro-fundadora junto com Juliana Ferrari, André Rosa e Amarílio Sales no ano de 2007, em Salvador/BA, e do qual fiz parte até 2011.

como patologia. Uma política do desejo, onde a performance anoréxico-bulímica – a transmutação autoinduzida de seus corpos em plumas melancólicas – dá consistência a um discurso estrangulado que constrói poeticamente, numa linguagem cênica afásica, o dizer que não encontrava lugar na fala.

A ideia de construção para o filósofo Gilles Deleuze está intimamente ligada ao desejo: “Pensar o corpo abstratamente ou vivê-lo abstratamente é pensar e viver o desejo abstratamente [...] desejar é construir”.¹²² Construir um buraco no próprio corpo, desconstruindo assim a própria imagem do que seria um corpo e fundar um corpo outro, agora esburacado, é uma construção da ordem do desejo, é uma experiência de alteridade.

O corpo instituído, aquele que é a imagem organizada que temos dele, respaldada e fomentada pela ciência/medicina, que descorporaliza a experiência da vida ao torná-la um organismo adestrado a ideais de hipersaúde e hiperbeleza, é um corpo que deseja abstratamente.

Durante a criação de “Meninas, Corram!” fui percebendo que o *élan* vital que conectava a experiência teatral à experiência anoréxico-bulímica era o caráter performativo dessas duas modalidades de experiência. E esse *élan* vital poderia torná-las um duplo, pois na anorexia-bulímica enuncia-se o que está inscrito no corpo, enquanto no teatro o ato de inscrever no corpo é o próprio enunciado.

Na esteira dessa intuição, refleti sobre a fragilidade, a insegurança e a ansiedade em relação à aparência corporal, por vezes já distorcida, os estados de fragilidade egoica e a internalização de padrões irreais que se processam em mulheres com transtornos alimentares. Percebi que, de forma análoga, esses procedimentos destruidores/criadores são utilizados pelos performers para materializar em si e na cena suas elaborações inconscientes. Posto que, em ambos os casos, o corpo se torna um campo de forças e tensões, os dois “modelam” suas imagens psicofísicas para enunciar seus desejos.

Em *Corpos desencarnados – Um histórico da anorexia*, Soraia Bento Gorgati diz que “diante de uma mulher anoréxica não há como deixar de olhar para seu corpo com espanto. Este mesmo corpo está posto para figurar uma linguagem que não encontra expressão na fala. O corpo emagrecido, sem forma feminina, funciona como “protesto”, palavras de uma paciente minha.”¹²³

Esse autocontrole incoercível que essas mulheres exigem de seu corpo não está muito distante da histeria oitocentista. Citando Maria Rita Kehl, a histeria foi uma “confusa manifestação de rebeldia das mulheres contra as limitações da condição feminina – uma forma de ‘feminismo espontâneo’”,¹²⁴ que equivale ao “protesto” inscrito no corpo das anoréxico-bulímicas contemporâneas.

¹²² **O Abecedário de Gilles Deleuze**, entrevista feita a Deleuze por Claire Parnetv, material em vídeo.

¹²³ GORGATI, Soraia Bento, **Corpos desencarnados – Um histórico da anorexia**
Disponível em: <http://www.polbr.med.br/arquivo/anrx699.htm>.

¹²⁴ KEHL, Maria Rita **A anatomia e seu destino**

Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=61>

O espetáculo criado desde a atualização dos desejos enunciados em minha experiência anoréxico-bulímica coloca em movimento a “matéria protesto” citada por Gorgati, tornando meu fazer teatral uma “oportunidade de sustentar a abertura ao atravessamento que ultrapassa o representável”¹²⁵ e o interpretativo.

Inspirada pelo título da coreografia de 1968 do bailarino Tatsumi Hijikata – “Revolta da carne” – nomeio de “matéria protesto” tanto a *carne que se revolta* na anorexia-bulimia, quanto o *leitmotiv* da experiência teatral “Meninas, Corram!”.

Mas como colocar essa “matéria protesto” em constante movimento?

Relaciono o movimento dessa “matéria protesto” às três transformações do espírito a que Nietzsche se refere em *Assim falou Zaratustra*. Em camelo, quando carrega em suas costas todo o peso das tradições e sua alma padece de fome por causa da verdade. Em leão, quando quer sua liberdade e, para isso, diz “Não” ao “Tu deves”, peso carregado pelo camelo, e com o poder do “Eu quero” cria sua liberdade.

Somente uma escolha ética foi capaz de pôr em movimento a “matéria-protesto” da experiência anoréxico-bulímica que anima este experimento. Ao se opor, se recusar, se queixar-se e revoltar-se contra o “Tu deves” de uma determinada política de pensamento, a anoréxico-bulímica cria sua liberdade, despede-se de sua condição identitária de “camelo” e torna-se “leão”.

No entanto, Zaratustra afirma que “criar valores novos é coisa que o leão ainda não pode” e pergunta “Para que será preciso que o leão se mude em criança?” E Zaratustra completa: “A criança é um novo começar, uma santa afirmação [...] o espírito quer agora *sua* vontade, o que perdeu o mundo quer alcançar *seu* mundo”.

Reside latente na mesma escolha que animou a transformação da anoréxico-bulímica de “camelo em leão” a força para transformá-la em “criança”. Pois essa é uma escolha de consistência ética, capaz de colocar seu protesto em constante ação e fazê-la comprometer-se poeticamente com as potências da vida, fazê-la declarar publicamente que arte e vida são indissociáveis, na afirmação de uma nova política de pensar, sentir e agir.

Porém, essas transformações nunca acabam. Trata-se de um eterno exercício do espírito. Muitas vezes retorna-se ao camelo e precisa-se urgentemente do leão. Sendo raros e sublimes os momentos em que se consegue afirmar a vida como uma criança.

Por isso, é preciso silêncio, tanto para ouvir os delicados “sins” que somos capazes de dar ao longo de uma vida, como para ouvir os “novos grilhões” que tornam a silenciá-la.

¹²⁵A respeito desse enunciado, ver QUILICI, Sydow. **A Experiência da “Não-Forma” e o Trabalho do Ator**. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/tfc/geral20061/pdf/cquilici.pdf>

ANEXO B: Entrevista com Juliana Ferrari

Considerações sobre o espetáculo **Meninas, corram!**, a partir de questões enviadas por e-mail.

Querida Milena:

Que bom revisitar todos estes processos, quero, antes de tudo, te agradecer por isso. Penso que certamente você encontrará algumas destas respostas no texto que Alda escreveu sobre este processo na Dissertação de Mestrado por ela defendida este ano na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Psicologia Clínica).

Minha memória é muito falha, fiquei muito aflita em ter que te responder a todas essas perguntas, e revirar no meu baú, e acabar esquecendo referências e pessoas que foram tão importantes neste processo. Sim, porque quando você me pergunta sobre todas estas referências teóricas que acredita estarem ali em “Meninas, Corram!”, eu me lembro que havia pessoas que as trouxeram a mim, e que o fizeram por causa de um interesse calcado em suas questões pessoais, nas dores. Esses referenciais foram então, eu diria, uma forma de lamber as feridas de cada pessoa que as trouxe até mim.

A primeira coisa que é necessária deixar claro, é que eu fui procurada por Alda Maria para dirigir um solo que ela desejava fazer, partiu da atriz a necessidade e o impulso de criação do espetáculo, e ela foi o motor de tudo isto. Este processo havia se iniciado num curso promovido por Fábio Vidal (entre 2007 e 2008) onde a proposta era a de que um ator, sozinho, pudesse ser “dono”, inclusive em termos de produção, de seu trabalho. Assim, me vejo um pouco como coadjuvante do processo dela. Alda conhecera André Rosa, meu companheiro, durante o processo do espetáculo “A Casa de Bernarda Alba” e nós tínhamos tido a ideia de formar um grupo de pesquisas. Mas antes que as reuniões do tal grupo, e as pessoas a que ele pertenceriam, se definissem por completo, ela já havia me chamado para dirigir o solo germinado no curso. Eu assisti ao exercício (como Alda o entedia) “Imagens de Sofia” no dia da apresentação de conclusão do curso do Fábio. Fiquei então muito intrigada sobre o que ela poderia desejar de meu trabalho, nossas linguagens eram quase opostas: tendo a partir de uma concretude materialista quase econômica (falando em termos marxistas mesmo das tais “condições materiais da existência”), enquanto Alda era uma artista que trabalhava com imagens abstratas muito potentes, mas que me pareciam não se ater a qualquer compromisso com um concreto, ou com o que ela desejava dizer através delas.

Neste mesmo período eu estava prestes a defender minha dissertação (faltavam cerca de três meses) e a cabeça estava cheia de mil referenciais teóricos dos Estudos da Performance. Àquela altura só poderia me interessar artisticamente um processo onde o pessoal estivesse em cena, onde o corpo se manifestasse por meio de uma consciência dos processos políticos nele implicados, no enquadramento da forma do corpo da mulher, na formatação que este corpo deve ter para

corresponder ao que dele é exigido, nas expressões das suas sexualizações e dessexualizações.

Meu medo e meu desafio eram aterrar o processo de Alda, criar um espetáculo onde as imagens abstratas trazidas por seu processo criativo pudessem ter a força política do que dói pessoalmente. Dar concretude ao trabalho. Porque ele parecia tão etéreo? Tão diáfano mesmo? O que eu passava a ver era que toda a carga da dor da pessoalidade das questões envolvidas ali, Édipo, Eléctra, bissexualidade, um corpo que acabava de passar por uma situação de internamento. Tudo isso estava lá, mas dizia de si mesmo que não deveria aparecer, que só deveria se manifestar à plateia em forma poética camuflada, porque, afinal, o público não tinha obrigação de testemunhar o que só diz respeito à vida pessoal do artista. É um princípio do qual partimos mecanicamente quase, em outros termos muito ouvidos no nosso meio: Teatro não é terapia. Pois bem...

Pois bem, Alda estava lendo que livro? Ah! **Destruição do Pai, Reconstrução do Pai**. De Louise Bourgeois. Eu acabara de entregar a minha dissertação “Estudos da Performance, Ética e Pedagogia, Desconstruindo a Lei do Pai”. Alda não a havia lido, a abertura era a escultura “Destruição do Pai” feita por Louise em 1974. Entramos neste “toma lá, dá cá” de Louise. Então me vou às primeiras anotações que tenho a respeito do processo com Alda.

“Hoje, 24 de maio de 2008, comecei meu primeiro ensaio com Alda. Simplesmente não sei como começar. Ela me parece uma artista pesquisadora potente, completa em seu caminho de formação, não precisa de direção. Estou lendo os escritos de Louise Bourgeois “*Destruir o Pai. Construir o Pai (sic).*” Por isso começo a escrever, Louise escreve sem parar. Páginas e mais páginas de diários. Escreve como cura.”... “Vivo um momento terrível em minha vida psíquica interna, apesar de, aparentemente, estar tudo bem. As crises de compulsão alimentar estão muito fortes e a vontade de fumar em determinados momentos (abandonei o fumo em 19 de março) me faz ter vontade de ingerir alimentos. Tenho plena consciência de que não sei lidar com minhas emoções”.

Parece que realmente ali se mostrava o nó, se delineava na escrita daquele momento qual era meu papel naquilo tudo, essa concretude que era minha concretude também. Um dia, muito *de pasito*. Alda me dizia que muito do que ela havia feito em “Imagens de Sofia” se referia à sua situação diante da anorexia e da bulimia, que esse era o “seu” ponto. Mas como tratar dele? Então começávamos a entrar na seara que me interessava, duas vezes. Se o leitor estiver atento poderá perceber que evidentemente, quase que à 360 graus de inversão, a situação da atriz era a mesma que a minha. A lida com os transtornos alimentares desde a infância, a dor de habitar um corpo que parece não me pertencer, que está fora da minha jurisdição, uma dor ansiosa submetida a um controle que se manifesta exteriormente na comida, que detém todo o poder sobre mim, ou em uma negação, manifesta no corpo da atriz, corpo que recusa toda a comida, e reivindica todo o poder sobre si, ainda que tenha que morrer para exercê-lo.

Então, quanto aos referenciais teóricos, eu tenho que tomar o cuidado de dizer a você, como o faz Foucault, que alguns autores influenciam seu pensamento - e

desses você pode até se lembrar, e citar suas obras de referência - mas, alguns outros autores que você leu e não sabe sequer citar, são os que determinam a própria forma como você escreve. O mesmo vale, evidentemente, para a cena. Lemos os clássicos, o de Susie Orbach (que foi a psicanalista que ajudou Lady Dy a manejar a anorexia): **Gordura é uma questão feminista**, outras coisas que eu utilizara na dissertação, como o livro de Maria Rita Kehl, **Sobre Ética e Psicanálise**. O **Problemas de Gênero**, da Judith Butler, um outro livro que tratava da história da anorexia e da Bulimia através dos tempos (se não me engano é da Maria Angélica Nunes) e, tanto quanto tudo isso, **O Teatro e seu duplo** (Artaud). Teve também muita leitura da Peggy Phelan, principalmente um texto dela chamado "*Imobile Legs*" e "*A Ontologia da Performance*". Mas mais do que a todos estes, sem dúvida devemos a Louise a mistura entre carne, palavra e cena e a possibilidade da concretização deste processo criativo, transformando-o em corpo de cena, definitivamente. Devemos a ela e à nossa deliberada intenção de destruir a lei do pai, criando nossa própria palavra em cena para falar de nossos corpos.

Essa palavra narrativa nasceu do esforço espartano de Alda. Era ela quem trazia cada fragmento de cena. Alda se dedicava integralmente à criação do espetáculo. É uma atriz que vive em criação. Trocávamos livros e conversávamos muito. Ela fazia o seu próprio aquecimento e depois trazia um fragmento de cena ou uma cena a cada ensaio. E o espetáculo se formou assim, progressivamente. Ela tem um grande humor, criava piadas incríveis. Tinha uma capacidade de escuta da direção que eu nunca vi em qualquer atriz e que em grande medida eu traduzo por humildade. Aceitava minhas piadas também, e aceitava melhorar as suas, quando isso era possível, com elementos de humor que vinham da direção. Tomávamos café, fumávamos juntas. Uma convivia com a forma como a outra comia também. Alda transformava tudo aquilo em cena, sem medo nenhum de como a sua intuição a guiava e também com uma confiança incrível em meu olhar. Ela acreditou que eu não deixaria que tudo aquilo se convertesse em uma forma de catarse individual do ator, uma masturbação solitária, e que o lidar com a própria dor só poderia ter sentido quando refletido nos olhos do público. A cena em que ela olha profundamente nos olhos de algumas pessoas da platéia e as mimetiza fala disso, e da forma como o corpo da mulher está totalmente adaptado a se moldar ao gosto do freguês que o olha.

Alda tem uma história corporal muito interessante. Foi judoca por muitos anos e recebeu algum treinamento de Kyogen, que é a Comédia Tradicional Japonesa, na UNICAMP (é atriz formada por aquela instituição). Da mesma forma como ela soube aproveitar o judô no Kyogen, soube também utilizar estas referências no espetáculo. O estranhamento de um humor meio "orientalizado" ajudou a fazer aparecer o estranhamento das situações e o seu grande humor, que sem dúvida é grotesco. Além disso, precisávamos fazer com que a forma da cena exteriorizasse o absurdo de todos os condicionamentos sobre a mulher, desnaturalizá-los, não só os de uma forma física dita ideal - que são apenas mais uma faceta disso -, mas os da maternidade ideal, da forma ideal de mostrar que se é bem sucedida, da maneira correta de se arrumar para um jantar a dois, etc. Uma outra referência utilizada foram as pinturas de René Magritte.

As bonecas de plástico são a encarnação vulgar de todos esses ideais. Se não ensinam como a menina deve ser (a Barbie), ensinam como ela deve se comportar diante do corpo humano (do bebê que fala, que faz xixi, que mecanicamente pede colo), do futuro filho que ela virá fatalmente a ter, do marido de quem ela fatalmente terá que cuidar. Um corpo reproduzido por meio de grande dessexualização, em escala industrial (os genitais das bonecas são em geral, um enigma). As bonecas são incríveis elementos vulgares de consumo, perfeitas para a concretização a que eu me referi antes, grandes parceiras. Dessa mesma maneira, tentamos dar a falsa vida de uma casa de bonecas ao cenário, pensando em todos os brinquedinhos industrializados feitos para mocinhas (mini máquina de lavar roupa - uma mini roupa por sinal, infantilizada para sempre) e que continuamos a desejar na vida adulta (para termos mais tempo de sermos mulheres maios eficientes entre os cuidados da casa, os cuidados com a beleza, a eficiência profissional e o exercício da maternidade, que há de nos completar!)

Um último elemento, a que você acaba não se reportando nas perguntas, e que foi de grande importância na finalização do espetáculo, e no que diz respeito ao seu aspecto crítico e humorístico, foi a música. Um amigo nosso observou que a trilha atuava intrusa e insistentemente na vida daquela mulher, vida forjada como um comercial de margarina, ou do Mac Donalds. No Balé Clássico a música é o elemento determinante da coreografia a que o corpo deve se submeter militarmente, para que isso possa acontecer como o esperado reiterado este corpo precisa de características pré-determinadas (que eu não preciso dizer quais são) e, sobretudo, deve se submeter ao tempo do outro que o criou. Narrativas musicalizadas com ilusão de começo, meio e fim, entendemos então o “Quebra Nozes”, em última instância, também como trilha de comercial de margarinas, equivalente ao pop. Agora, o que parecia a mim fantástico então, era o fato de os tempos estarem tão assim previamente organizados no corpo da personagem, que a música se encaixou neles completamente. Algumas pessoas acharam excessiva a presença da música, acreditando que foi ela quem determinou os tempos e as ações. Na realidade, ao contrário disto, a forma das ações daquela mulher estava tão programada por essas condicionantes midiáticas (do jeito que Alda as pensou) que percebemos que as músicas todas se encaixavam absurdamente neste tempo pré-condicionado.

Quanto à sua última questão, vamos lá... Bem, eu achei que estava falando da mulher brasileira! Mas sem dúvida que é uma mulher branca, da classe média, provavelmente assalariada, o que localiza, sem dúvida, seus conflitos, em alguma esfera social e num contexto um pouco mais urbano. Ultimamente, no entanto, tenho observado que a exigência de exercer determinados papéis sociais muito cruéis de serem atendidos, não se restringe a essas mulheres. Há menos de dois meses atrás minha sogra, nascida e criada na zona rural, uma mulher “do lar” e da roça de xuxu, lamentava o fato de minha cunhada não ter até agora, passado um ano e meio do nascimento do filho (fruto de uma dolorosa fertilização in vitro) não ter perdido totalmente a “barriga” conquistada depois da gravidez. Eu então questioneei, “Porque ela deveria?” E ela me respondeu “Essas mulheres todas que a gente vê, parem num dia, no outro já estão lisinhas, não viu a Eliana?” Então eu expliquei todos os processos a que elas se submetem, desde cirurgias plásticas durante a gravidez, até a interrupção pré-matura da gestação. Ela não se

contentou, e fez questão de mostrar que “fulana”, “sicrana” e “beltrana, lá da roça mesmo, *tão magrinhas magrinhas*”. Nota: meu cunhado, o filho dela, é obeso.

Termino então por aqui, escrevendo do ambiente mais por excelência doméstico, (especialmente para a finalidade desta entrevista): A cozinha. A *minha* cozinha está um caos, um caos que eu pude organizar há cerca de quatro horas, para se tornar para mim um ambiente manejável. Acabei de tomar a segunda das duas xícaras de café que bebo todas as manhãs, fiz um belo e farto café da manhã. Em cima do fogão tem uma chaleira, uma frigideira usada, uma tampa de panela, em cima da mesa frutas, papéis com as primeiras anotações de “Meninas, Corram!”, cigarro, cinzeiro, uma garrafa de água vazia, açucareiro, um frequencímetro com o relógio e a cinta, restos da caminhada de ontem... Uma toalha de mesa suja embolada. Então percebo o quanto isso continua sendo “Meninas, Corram!”. Com muita alegria vejo também o quanto já não é mais. Uma parte de mim ainda se locomove como autômata em meio ao “caos doméstico”, a outra parte, parece que a acionista majoritária agora, já consegue, depois de muita evangelização feminista - quatro anos, um espetáculo, duas performances, uma viagem para o exterior, um filho, três mudanças, uma casa construída, uma casa perdida – com naturalidade, não desejar submeter meu corpo ao ideário de mulher que formatou aquele espetáculo.

Envio as referências dos livros que eu citei, mas sem as dos textos da Phelan, que você pode pegar na minha dissertação.

Um beijo enorme a você, Milena, e obrigada, mais uma vez.

ABREU, Alda Maria. *Autodestruição e Autopoiese*. 2012. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOURGEOIS, Louise/ BERNADAC, Marie-laure/ OBRIST, Hans-Ulrich. **Destruição do Pai, Reconstrução do Pai**. Tradução: Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo. Editora Cosac Naify, 2000.

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade** Tradução: Renato Aguiar. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

ROSA, Juliana de A Ferrari. **Estudos da Performace, Ética e Pedagogia, Desconstruindo a Lei do Pai**. Dissertação defendida junto ao PPGAC/UFBA, em 31 de maio de 2008. Acessível In:

http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/estudos-da-performance-etica-pedagogia-desconstruindo-lei-do-pai/id/38565935.html

KEHL, Maria Rita. **Sobre Ética e Psicanálise**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

NUNES, Maria Angélica Antunes et al. Anorexia Nervosa: Classificação Diagnóstica e Quadro Clínico 1. In: **Transtornos alimentares e obesidade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

ANEXO C: Almoço com Coco

Transcrição de entrevista com Consuelo Maldonado

Obs: A presente transcrição foi posteriormente revisada pela entrevistada

Milena: Eu queria que você me falasse primeiro como foi que conheceu, como chegou ao *esperpento*, qual o seu primeiro contato com o contexto, com a ideia de *esperpentos*.

Coco: Isso aí é muito latino-americano, porque quando você começa a pensar na realidade aqui, com todas as suas contradições, no Brasil também, nada funciona como tem que funcionar, tudo está meio no limite: a beira da pobreza, a beira da necessidade, a beira do risco, a beira de... é uma realidade muito crua. E o realismo mágico da literatura latino-americana chega muito profundamente, porque é a única coisa na qual você, eu particularmente, me senti identificada, a única, a única, assim real.. Aí, sempre me chamaram atenção as personagens, por exemplo, de Jorge Amado, esses personagens me estranham, personagens de Gabriel Garcia Marques... E quando conheci o Malayerba, me chamavam muita atenção os seus personagens, o absurdo, então, por exemplo, em Jardim de Pulpos tem essa mãe que está regando os mortos e fala: “ai, onde vou colocar todo o meu carinho, como me abandonaste...”, e tal, uma sensação limite, né? E aí, uma vez, falando com a Charo sobre a dramaturgia do Arístides ela falou “a gente montou uma vez um texto de Valle-Inclán”, *Luces de Bohemia*.

Milena: Sim, o mais famoso.

Coco: Isso, justamente por que a gente achava que ele tinha alguma coisa a ver com a realidade do Equador e quando eu li o Valle-Inclán, aí comecei a me apaixonar pelo *esperpento*, como essa figura meio bufão, meio grotesca, meio... ela cabe em qualquer lugar, ele pode ser sutil, mas de repente “nnnhão” aparecer uma mão, uma coisa feia, grotesca, sabe? Contradizendo esses opostos de trabalho. E... claro, quando eu comecei já a estudar os Malayerbas mais, com mais dados, eu falei “puts” justamente quando eles começam a... é engraçado porque foi uma coincidência porque, eu tô lendo uma coisa da Fanesca deles, uma das primeiras peças do grupo, e o jornalista de um festival da Venezuela fala em Valle-Inclán e em *esperpento*, já fala... O *esperpento* pra mim também tem haver com os personagens dessas cidades tradicionais, religiosas, onde tem também um (barulho de carro cobre a fala)... então, é o único jeito que têm de sobreviver o ser humano, é criar esses monstros.

[Observação posterior da entrevistada] Acredito que na hora que passou o carro eu estava falando da dupla moral dessas sociedades. Quero dizer, não Salvador, mas algo menor como tua cidade... onde a fofoca é coisa de todos os dias e parece manter as pessoas vivas e os valores enforcam as pessoas.

Milena: E você me falou aquele dia que achava que o Barroco era o pai do *esperpento*...

Coco: Sim, porque se você pensar o Barroco arquitetônico ele é feito de uma repetição de imagens e formas, e essas formas, elas não são lineares... Se você vê, por exemplo, as igrejas... o barroco ali é emaranhado: a Companhia, vocês foram lá na Igreja da Companhia?

Milena: Não, não me lembro...

Coco: Aproveita então para conhecer, ela fica perto da...

Milena: Acho que a gente passou em frente, mas não entrou.

Coco: Ela fica perto da Praça Grande. Por dentro ela é bem parecida com uma igreja que vocês tem na Bahia, chamada... Uma que tá cheia de ouro...

[Observação posterior da entrevistada] A igreja na Bahia que eu faço referência é a de São Francisco.

Milena: Que tá cheia de ouro? No Pelourinho.

Coco: Tá. Mas o mais importante é você ver assim, as formas as figuras. Se você observar, nenhum anjo é só um anjo, termina sempre com um pé de outra coisa, então eu acho que têm haver com essa arquitetura...

Milena: Tem umas mesclas estranhas também, né? E desenhos que a gente fica sem saber se são humanos, se os aspectos são humanos ou não são. O Valle-Inclán fala muito de Goya, né?

Coco: Por exemplo.

Milena: E, daí, repare, viu? Quando eu cheguei aqui em Quito que conheci o trabalho de Guayasamin, eu fiz: Ah, oh! Pronto, tá aí!

Coco: E no Guayasamin você tem muito isso né, essas extremidades *esperpênticas*.

[Comentário posterior da entrevistada, durante a revisão] Pensando agora em Guayasamín y Goya... acho que têm uma coisa em comum: falam desde a dor... essa crueldade das nossas sociedades por isso quando observamos uma dessas pinturas, reconhecemos nossos monstros sociais, históricos e humanos. (porque não é só próprio as nossas sociedades latino-americanas, mas é da condição humana, mas aqui, no nosso continente, não podemos esconder).

[Alguém se aproxima]

Milena: Hola!

Coco: Quiere sentarse?

Milena: E é extremamente político e ele se apropria de outras coisas, do Cubismo, faz umas mesclas... Tem uma coleção dele que é sobre a história dos negros escravizados e ele desenha todos os corpos com pedaços de animais e você não sabe se são animais ou se são humanos. São desenhos assustadores, terrificantes mesmo... e é justamente uma denuncia, né? De como foram tratadas essas pessoas aqui, na América... Achei um momento bem significativo quando conheci o Guayasamin.

Milena: Uma coisa que eu achei interessante que você fala, Coco, é da criação de uma “identidade esperpêntica” do grupo. Fala aí um pouquinho...

Coco: Porque é a diferença, eles trabalham com a diferença, eles não querem homogeneizar, eles não tem interesse nisso. Se você for ver Gerson em cena, Santiago em cena, tecnicamente eles não tem nada a ver...

Milena: É verdade.

Coco: O treinamento deles é completamente diferente. Então, não é um teatro que procure uma técnica – eles já procuraram uma técnica, na época de Pluma você via uma... foi um momento pra chegar em outro – que é, é *esperpêntica* [a identidade] porque eles não tem medo de se deformar, eles não procuram se estabilizar, é o contrário, eles procuram que o amorfo apareça, logo, logo, já, já, já, que se ficar muito estável é um problema.

Milena: E você acha que essa identidade ela foi sendo construída por eles...

Coco: Sim, primeiro porque eles eram estrangeiros, depois porque eles começaram a fazer uma coisa que dentro do teatro não era comum, sempre havia gente estranha, assim estranha, estranha... E eles têm várias fases, né? Eu vejo muita modificação... Eu faço os cursos do Malayerba desde 1998, nunca foram iguais.

[Observação posterior da entrevistada] Quando falo dos estrangeiros do Grupo Malayerba estou fazendo referência aos fundadores: Susana, Charo e Arístides. Eles são estrangeiros: Argentina y Espanha.

Milena: Você percebe isso no discurso deles mesmo. A Charo fala muito do erro, em não se preocupar em acertar, que não existe verdade. É legal que quando você vê o trabalho deles você percebe que vai pra cena, que não é só discurso, não é só na fala.

Milena: No Brasil você assistiu alguma coisa que te lembrasse?

Coco: Talvez de uma forma muito mais... menos jogo e mais [palavra que não entendo] pro público, a Vertigem em Apocalipse. O Teatro da Vertigem, mas a intenção é outra, menos jogo, mais provocação para o público: eu vou te colocar nessa situação e... que é maravilhoso também. Mas... não tem...

[Observação posterior da entrevistada] Nessa parte que você não entende, falei em espanhol: *más incisiva (punzante, mordaz) para el público*. E, vou aproveitar para me esclarecer, não acredito que a Vertigem tenha menos jogo senão que o jogo é diferente, desde outros materiais de cena.

Milena: É que no Brasil tem uma tendência forte de buscar uma técnica, precisão...

Coco: Mas, olha só, a Vertigem é interessante porque não, não unifica... Se você vê o Sérgio trabalhando e o Betto, você faz “nossa”. O que o Tó [Antônio Araujo, o diretor] faz, o que fazia, na Trilogia (observação: especificamente, no espetáculo BR3) com era num rio e as pessoa iam estar no barco y os atores na beira, precisava do corpo do ator totalmente dilatado para poder ser visto. Então ele imaginou trabalhar com mascarar. Então aí chamou a Maria Thaís e ela deu uma oficina de máscaras, durante seis meses para todo mundo do grupo. Mas nem sequer a Maria Thaís montou a cena, ela só dava uma oficina, então cada ator fazia a cena, era muito louco,

Milena: O trabalho com os espaços também é incrível, né?

Coco: Muito diferentes, cada um tem uma técnica. O Tó trabalha com as diferenças, agora, ele trabalha bem parecido com o Aristides, porque ele trabalha com as diferenças e tem aquela coisa que unifica: o Aristides é dramaturgia, basicamente, mais até que a escrita cênica, e Tó não, o Tó unifica pela escrita cênica. Aí é bem parecido...

Milena: Aí foi de “Um Suave Color Blanco” que você escreveu sobre essas coisas, né? As personagens femininas, eu sei que quem fazia uma era Daysi e a outra era Manoela ou Chris, que eram as gêmeas?

Coco: Chris.

Milena: Foram as que mais me chamaram atenção assim... Não sei se você sabe como foi o processo de criação... Eu quero até fazer uma entrevista com Daysi. Mas, não sei... Se você puder me falar um pouco sobre...

Coco: Sim, isso não fica claro... Lembra das fases que eles entram? Primeiro vem livre, -Um segundo exercício foi pegar uma personagem e criar monólogos a partir da relação com o público. Quer dizer, o público se transforma em uma personagem o que gera um contexto uma situação na qual a personagem se encontra. Então a Daysi inventa o seguinte monólogo: coloca a Chris e a Manu no palco numa cadeira com uma tela, com um tecido, como pra fazer uma só, uma estava aqui e a outra estava de costas, sentadas. O conto trata sobre uma mulher que é dupla, que é duas. E que pouco a pouco uma vira o veneno da outra e morre. Então, a Daysi trabalhou uma relação entre as duas uma falava e a outra não, uma comia mexerica e a outra só cuspiu as sementes da mexerica. Entre elas tinha essa relação de que uma estava matando a outra e ao mesmo tempo nós eramos os médicos que estávamos esperando elas morrerem para estudar elas. Assim começou essa personagem nascer no cenário, no palco. Disso aí se deriva a cena do médico - Depois, Santiago revisitou essa cena e se colocou de médico, e ele fez, se você

prestar atenção, o público de estudantes de medicina, ele está falando pra plateia. Esse monólogo foi bem bonito, foi reutilizado muito.

Milena: Mas o monólogo foi incorporado à cena, ele existia sozinho?

Coco: O monólogo sim, porque depois, o Aristides, num exercício de dramaturgia, você tinha que escrever uma cena já feita – a gente tinha gravado tudo, tinha tudo, todo o material – e você tinha que, praticamente, transcrever e ver para onde ia.
(...)

Coco: Daí, claro, já foi trabalhado o texto, daí o Gerson pegou pra outra cena, parte do texto, porque era muito fragmentado, você podia visitar e pegar qualquer coisa. Então aí você via os elementos que começavam a predominar.

Milena: E a dramaturgia se fechou quando: antes ou depois?

Coco: Depois.

Milena: Improvisação, improvisação e depois ele fechou.

Coco: Daí, o ultimo exercício foi escrever, todo mundo e esses textos foram enviados para Arítides e o Arístides limpou.
Foi muito bonito.

Milena: Eu gostei bastante do espetáculo.

Coco: Você viu ao vivo? (...) Ai que bom, que bom! Porque o vídeo é...

Milena: É... haha Eu vi ao vivo. Quando eu vim a primeira vez eles apresentaram “A Razão Blindada” e “De Um Suave Color Blanco”.

Coco: Se você as improvisações que estão gravadas em vídeo você pensa “o Malayerba é péssimo!” hahaha. Mas eles se jogam, se jogam completamente.

Milena: Essa coisa de escrever a dramaturgia a partir de improvisação sobre contos me interessa muito...

Coco: É muito bonito. E Pablo Palácio é muito *esperpêntico* na sua escrita, muito...

Milena: Eu conversei com uma pesquisadora, Joyce Rodrigues, acho que é de Campinas, ela faz uma aproximação dos *esperpentos*, do trabalho de Valle-Inclán, com autores brasileiros, com algumas obras de Ariano Suassuna.

Coco: Bom, pensa bem, Ariano Suassuna trabalha com a mitologia, essa coisa *esperpêntica* de ser tem a ver com a criação da mitologia, essa coisa de um passas, outro corta e vai mexendo... E sobrevive e vai reproduzindo... Mas, tem muito, muito a ver com o Barroco, o *esperpêntico* é barroco. O *esperpêntico* em termos de conceito ele tem a ver com o barroco, com o neobarroco, mais ainda quando tem essas teorias de contraste. Os contrastes eles sobrevivem ocultando um ao outro,

nunca existe a claridade, céu aberto... É uma estética muito singular, eu simulo que sou uma outra coisa, meu opositos andam juntos...

Milena: E se contaminam, né? Porque a gente simula uma cópia do que vem de fora e a cópia se contamina completamente. Você vê, o Guayasamin tinha uma coleção imensa de obras religiosas, aí você pensa “gente” e ele não era uma pessoa religiosa. Mas aí, quando você vai olhando as peças, vai vendo como tem umas contradições, umas coisas assim... umas adaptações.

Coco: Isso que eu falei da minha vida, eu acho que é da família mesmo, minha avó ela tinha um altar com o “Hermano Miguel” que seria como o Padre Cícero, tinha cristo crucificado, tinha a virgem “de la Dolorosa” e Fidel. Todas as minhas avos, minha bisavó, todas são comunistas. Meu pai, a tia-avó dele, obrigava todo mundo a rezar o rosário às seis da tarde, todo mundo ajoelhado, todo dia. É muito, é muito louco. Aí, por esse lado, acho que dá pra pesquisar, no Barroco, princípios claros, ou pelo lado da arquitetura, porque o Barroco ele é muito elaborado, dá pra ver que tem regras.

Milena: Tem a poesia barroca também né?

Coco: Mas acho que a referencia da arquitetura é mais clara, eu lembro que aí tem, por exemplo, a presença da luz que é sempre indireta. A luz barroca é como um quadro, nunca vem de um plano direto sabe, não é um quadro, é assim, meio escondido...

Milena: Ai, obrigada coco!

Coco: De nada!

ANEXO E: Material de divulgação do espetáculo Meninas, corram!



NUMIOLLO
Núcleo de Investigação da Cena
Apresenta

**MENINAS,
CORRAM!**

Sábado 27/03 - 20hs
Espaço Cultural Santa Cecília
Rua Frederico Abranches, 118

Entrada R\$ 5

Em Meninas, Corram!, uma mulher consumida pelos seus afazeres domésticos, sua carreira profissional e os cuidados com a família percebe-se inapta a realizar todas essas funções, dialogando de forma comicamente atrapalhada com seu corpo, a comida que ingere e os utensílios de sua casa. Escravizada por um modelo de mulher magra, atlética, consumista e bem-sucedida, suas ações provocam um caos doméstico e revelam o que está por trás daquela “histeria”



FICHA TÉCNICA
Direção: Juliana Ferrari
Autor/Texto: Criação Coletiva - Numiollo
Elenco: Alda Maria
Trilha Sonora: Juliana Ferrari
Cenografia: Rodrigo Frota
Figurino: Tina Melo
Iluminação: André Rosa
Maquiagem: Alda Maria
Design Gráfico: Lucas Modesto
Produção Executiva: Daniele Fil
Viviana Coletty - Operador de Luz
Janaina Cairer - Operadora de Som

Duração: 50 min.
Faixa Etária: 14 anos

Apoio: Núcleo de Base
Santa Cecília - PSOL

ANEXO F: Ficha técnica do espetáculo Divinas Palavras

Direção: Nehle Franke

Elenco: Andrea Elia, Ana Paula Bouzas, Caco Monteiro, Caica Alves, Cibele de Sá, Evelin Buchegger, Elidia de Souza, Fábio Vidal, Kátia Leal, Rino Carvalho, Sanfoneiro Branco.

Direção Musical: Xangai e Elomar

Figurinos: Moacyr Gramacho

Cenários: Ayrson Heráclito e Haroldo Garay

Iluminação: Irma Vidal

Texto: Ramón María del Valle-Inclá

Adaptação: Elomar e Xangai Fotos Marcio Lima.

Produção: Candida Luz Liberato e Virginia DaRin

ANEXO G: Lista de Espetáculos da Companhia de Teatro Os Satyros baseados em textos de Ramón del Valle-Inclán

Fonte: <<http://www.satyros.com.br/>>. Acesso em 22/12/2012
ORGANIZAÇÃO EM ORDEM CRONOLÓGIA

1. Divinas Palavras

De Ramón Del Valle-Inclán
Direção: Rodolfo García Vázquez

Elenco: Silvanah Santos, Alina Vaz, Augusto Leal, Rui Quintas, Ana Eduardo Ribeiro, Andréa Pita, Bruno Lewinski, Cláudia Jardim, Fauze El Kadre, Isabel Valente, Isa Alves, Magda Novais, Manuel da Silva, Mário Rui Filipe, Mônica Garcez, Nuno Bento, Paula Diogo, Rita Ferreira, Rogério Alcântara, Rui Miguel Lopes, Sandra Simões, Ana Cristina Almeida, Alexandra Mendes, Fernando Ferreira, Isabel Mota, Paula Magalhães, Pedro Oliveira, Ricardo Santos, Sandra Calçado, Sandra Marisa, Sonia Mendes, Teresa Garcia, Vitor Simões e a banda Angelvs (Branco, Luis Vieira, Mafalda Nascimento, Mariana Fidalgo, Pedro Cipriano e Rogério Santos)
Setembro de 1997, Museu da Eletricidade, Lisboa, Portugal

2. Pacto de Sangue

De Ramón del Valle-Inclán
Direção: Rodolfo García Vázquez

Elenco: Ivam Cabral, Germano Pereira, Mazé Portugal, Letícia Coura, Magno Mikosz, Tadeu Peronne, Daniel Gaggini, Marcelo Jorge Erven, Luciane Gomes, Patrícia Vilela e Manoela Amaral
Setembro de 2000, Espaço dos Satyros – Comendador Macedo, Curitiba

3. Retábulo da Avareza, Luxúria e Morte

De Ramón del Valle-Inclán
Direção: Rodolfo García Vázquez

Elenco: Ivam Cabral, Germano Pereira, Andréa Cavinato, Letícia Coura, Magno Mikosz, Paulinho de Jesus, Flavio Faustinoni/Camasi Guimarães, Carlos Falat, Telma Vieira, Nana Pequini e Mazé Portugal
Dezembro de 2000, Espaço dos Satyros Um, São Paulo

ANEXO H: Cartaz do espetáculo Jardim de Pulpos



JARDÍN de PULPOS

Los recuerdos, el olvido y los sueños atraviesan la vida de José y Antonia. Dos personajes encerrados en su propio mundo, José no puede recordar y Antonia no puede olvidar, desde aquí inician un viaje a través de los sueños, estas experiencias oníricas esclarecerán el pasado y el presente de ambos contextualizándolos en la historia colectiva de su propio origen.

19h00
Jueves 10 / 05 /12
Ferrocarriles del Ecuador
Estación de Tren de Chimbasalle

Entrada Libre

1800 TRENES | 8736371
www.trenecuador.com
TrenEcuador

Organizar: 

Auspiciant:  

ANEXO I: Cartaz do espectáculo De un Suave Color Blanco

MALAYERBA
se complace en invitarle al estreno de su obra

DE UN SUAVE COLOR BLANCO

ESTUDIO ESCÉNICO SOBRE LA OBRA DE PABLO PALACIO

DIRIGIDA POR: ARISTIDES VARGAS. REPARTO: GERSON GUERRA, CRISTINA MARCHAN, MANUELA ROMOLEROUX, DAISY SÁNCHEZ, JOSELINO SÚNTAXI, SANTIAGO VILLACÉS, COCO MALDONADO.
ARISTIDES VARGAS. REPARTO: GERSON GUERRA, CRISTINA MARCHAN, MANUELA ROMOLEROUX, DAISY SÁNCHEZ, JOSELINO SÚNTAXI, SANTIAGO VILLACÉS, EVA, MARÍA DEL ROSARIO FRANCÉS,
SANTIAGO VILLACÉS. DISEÑO: CAROLINA VÁSQUEZ. ESCENOGRAFÍA: MARTÍN VANNINCE. ILUMINACIÓN: JOSÉ ROSALES DÍAZ, ELENA VARGAS. PRODUCCIÓN: GRUPO MALAYERBA.

CASA MALAYERBA PLAZOLETA DEL BELÉN 2000 345 1 0 DE DICIEMBRE DIAGONAL AL CHURRO DE LA ALAMEDA DEL 14 AL 31 DE MAYO 2009. JUEVES A SÁBADO 20:00 (DOMINGO 18:30) 80 CENTRAL 80 ESTUDIANTES 24 TERCERA EDAD

Colectivo Âmbar presenta:

FITLÂ

1er Festival Itinerante de Teatro latinoamericano Âmbar

**Del 26 de enero al 02 de febrero
8 y 9 febrero**



1	↓	INTERVENCIONES DE CALLE	1
←	GUADALUPE	PARQUE DE GUADALUPE ESPACIOS IPIS	1
←	SAN JOSÉ	PLAZA DE LA CULTURA PARQUE MORAZÁN	1
1	↓	FUNCIONES DE SALA	1
←	CENAC / TEATRO 1887		1
←	TNT / TEATRO OSCAR FESSLER		1
←	LOS YOSÉS / INSTITUTO MÉXICO		1
←	MUSEO CALDERON GUARDIA SALA JUAN ENRIQUE ACUÑA		1
1	↓	CHARLAS	1
←	UCR / Escuela de Artes Dramáticas		1
1	↓	TALLERES	1
←	CASA DE LA CULTURA FIGUERES FERRER		1

ARGENTINA * BRASIL * COLOMBIA * COSTA RICA * MÉXICO * PERÚ

Más información: 8747-7307
www.colectivo-ambar.blogspot.com

 Colectivo Âmbar
  @Colectivoambar

organiza:  **cooproduce:**  **Arepa PRODUCCIONES** 

apoyadores: 

apoyo financiero: 

ANEXO K: Divulgação de Lua Caída no FITLÂ 2013

	
EL ZANCUDO	Grupo: Universidad Nacional. (COSTA RICA) Domingo 27 de Enero , 3pm. Ípis Guadalupe.
ANDO MAE	Grupo: Areito, arte acción. (MÉXICO) Sábado 26 de Enero , 3pm. Parque Morazán. Sábado 02 de Febrero , 4pm. Ípis Guadalupe.
ITACA	Grupo: Proyecto Teatral (COSTA RICA) Viernes 1ero. de Febrero , 3pm. Ípis Guadalupe. Sábado 02 de Febrero , 3pm. Plaza de la Cultura.
LUA CAÍDA'	Grupo: Panaceaia Delirante (BRASIL) Intervención callejera, hora y local no serán publicados.
POPURRÍ	Grupo: Gonzalo Alfonsín / Argentina Jueves 31 Enero , 3pm. Parque Morazán. Viernes 01 de Febrero , 4pm. Ípis Guadalupe.



