

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

CAROLINE BARBOSA MANSO

DESVESTIR-SE EM CENA:

Investigações sobre figurino, nudez e representações do feminino em realizações cênicas

BELO HORIZONTE
2020

CAROLINE BARBOSA MANSO

DESVESTIR-SE EM CENA:

Investigações sobre figurino, nudez e representações do feminino em realizações cênicas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador:
Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/ UFMG
2020

301.16 Manso, Caroline Barbosa.
M289d Desvestir-se em cena [manuscrito] : investigações sobre
2020 figurino, nudez e representações do feminino em realizações
cênicas / Caroline Barbosa Manso. - 2020.
73 f.
Orientador: Carlos Magno Camargos Mendonça.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

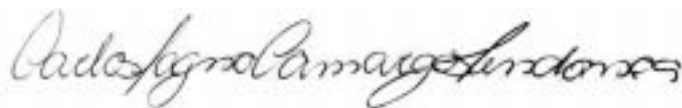
1.Comunicação – Teses. 2.Performanc (Arte) - Teses.3.Nudez - Teses. I. Mendonça, Carlos Magno Camargos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390

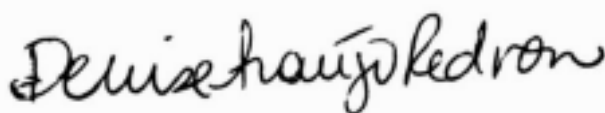
Desvestir-se em cena: investigações sobre figurino, nudez e representações do feminino em realizações cênicas

Caroline Barbosa Manso

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça – UFMG (Orientador)



Prof^ª. Dr^ª. Denise Araújo Pedron – UFMG



Prof^ª. Dr^ª. Joana Ziller de Araújo Josephson – UFMG



Prof. Dr. Juarez Guimarães Dias – UFMG (suplente)

Universidade Federal de Minas Gerais - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Belo Horizonte, 31 de Março de 2020

AGRADECIMENTOS

De maneira bastante clichê, tenho dificuldade de colocar em palavras meu agradecimento por todas as pessoas queridas que contribuíram para meu processo de pesquisa. Agradeço aos meus pais, Ivanilde e José, pelo constante apoio. Ao Tutu pelo aconchego. À Fernanda pelo companheirismo diário. À Helena pela escuta comprometida e pelo gerenciamento de crise. Às mulheres que tenho um laço de amizade que tanto me fortalece. Ao Professor Carlos por todo o aprendizado. Aos Professores Juarez, Denise, Joana e Eduardo por acompanharem o desenvolvimento do trabalho, oferecendo importantes contribuições. Aos colegas pesquisadores do NEEPEC e da turma de 2018 por compartilharem deste processo. À CAPES pelo financiamento que tornou esta pesquisa possível. Por fim, agradeço às mulheres-artistas que produzem trabalhos tão inspiradores.

RESUMO

Em um movimento derivado do interesse pela relação entre corpo e figurino, a pesquisa é composta pela proposta de análise de realizações cênicas que conferem a este trabalho a possibilidade de verificar como a identidade de gênero está prescrita no contexto social brasileiro. Assim, as análises são elaboradas a partir de *Melindrosa* (2014), de Ana Luisa Santos; *Fuck Her* (2018), de Ludmilla Ramalho; e, por fim, *Rosa Púrpura* (2014) e *A frio* (2017) de Berna Reale. A investigação leva em consideração todo o processo de escolha e preparação do corpo, a fim de perceber a potência, especialmente política, que a nudez em cena é capaz de mobilizar. A proposta metodológica abarca um levantamento bibliográfico com viés histórico sobre nudez, a fim de compreender como atualmente a noção de pudor pode contribuir na decisão de desnudar o corpo em cena. Ao compreender os limites sociais para o que é considerado obsceno, é possível buscar nessa relação as implicações políticas que o ato de desnudar representa para a constituição do feminino. Diante disso, é fundamental o aprofundamento em estudos que tratam das questões de gênero, da performance do corpo e da estética do corpo em sua exibição pública. Ademais, vale pontuar que temáticas abordadas neste estudo referentes às representações da imagem feminina, atravessam, de algum modo, todas as realizações cênicas analisadas e constituem em uma igual medida processos de violência sobre o corpo feminino. Como a própria análise pode constatar, esses elementos, na maioria das vezes, estão correlacionados e são evidenciados por meio da própria estrutura das ações performáticas. Além disso, é interessante perceber como tais expressões de violência podem ser vivenciadas de modos distintos pelos diferentes sujeitos femininos. Isso pode ser percebido pelo fato de que, mesmo abordando questões similares, as artistas o fizeram de modo bastante particular.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, nudez, performance, figurino, feminino.

ABSTRACT

Based on the interest in the relationship between body and costume, this research proposes an analysis of scenic representation that gives the possibility of verifying how gender identity is prescribed in the Brazilian social context. Thus, the analyses are based on *Melindrosa* (2014), by Ana Luisa Santos; *Fuck Her* (2018), by Ludmilla Ramalho; and *Rosa Púrpura* (2014) and *À frio* (2017), by Berna Reale. The investigation considers the entire process of choosing and preparing the body, in order to realize the potency, especially political, that nudity on scene is capable of mobilizing. The methodological proposal includes a historical research on nudity, in order to understand how the current notion of shame contributes to the decision to undress the body on scene. By understanding the social limits for what is considered obscene, it is possible to understand what the act of undressing represents in the constitution of female images. Besides that, it is essential to look at studies about gender, body performance and body aesthetics in its public exhibition. In addition, the themes addressed in this study are present in all the scenic representations analyzed and constitute processes of violence over the female body. Most of the time, these elements are correlated and are evidenced through the structure of the performance actions. It is possible to see how such expressions of violence can be experienced in different ways. This can be easily perceived, considering that even when addressing similar issues, the artists did so in a very particular way.

KEY WORDS: body, nudity, performance, costume, female.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Calor na Bacurinha</i> (2015), por Coletivo Bacurinhas.....	10
Figura 2: Macacões da obra <i>Eu e tu</i> (1967), de Lygia Clark.....	13
Figura 3: <i>Melindrosa</i> (2014) por Ana Luisa Santos.....	14
Figura 4: <i>Fuck Her</i> (2017), por Ludmilla Ramalho.....	15
Figura 5: <i>Rosa Púrpura</i> (2014), por Berna Reale.....	16
Figura 6: <i>À frio</i> (2017), por Berna Reale.....	17
Figura 7: <i>Ordem e progresso</i> (2016), por Ludmilla Ramalho.....	34
Figura 8: <i>Orlando - um prólogo</i> (2018), por Ludmilla Ramalho.....	35
Figura 9: <i>Quando todos calam</i> (2009), por Berna Reale.....	36
Figura 10: <i>Limite Zero</i> (2011), por Berna Reale.....	37
Figura 11: <i>Ginástica da Pele</i> (2019), por Berna Reale.....	38
Figura 12: <i>Eu ajoelho e você reza</i> (2019), por Berna Reale.....	40
Figura 13: <i>Crisálida</i> (2012), por Ana Luisa Santos.....	41
Figura 14: <i>Obrigada pela preferência, volte sempre</i> (2017), por Ana Luisa Santos e Jonata Vieira.....	43
Figura 15: <i>Pele</i> (2017), por Ana Luisa Santos.....	44
Figura 16: <i>Pégasus</i> (2014), por Ana Luisa Santos.....	45
Figura 17: “Pintos” alimentando-se sobre o corpo da artista em <i>Fuck Her</i> (2018), por Ludmilla Ramalho.....	48
Figura 18: Traje e aparelhos de proteção em <i>À frio</i> (2017), por Berna Reale.....	49
Figura 19: Mulheres vestidas com uniforme colegial e boca-prótese em <i>Rosa Púrpura</i> (2014), por Berna Reale.....	50
Figura 20: Público retirando o vestido de notas em <i>Melindrosa</i> (2014), por Ana Luisa Santos	52
Figura 21: Vestido de notas em <i>Melindrosa</i> (2014), Ana Luisa Santos.....	54
Figura 22: Aglomeração do público em <i>Melindrosa</i> (2014), Ana Luisa Santos.....	56
Figura 23: Presença de banda militar no desfile em <i>Rosa Púrpura</i> (2014), por Berna Reale.	57
Figura 24: Espaço da fábrica de gelo em <i>À frio</i> (2017), por Berna Reale.....	58
Figura 25: Animais cobrindo o corpo da artista em <i>Fuck Her</i> (2018), por Ludmilla Ramalho.....	61
Figura 26: Cor rosa como elemento de destaque em <i>Rosa Púrpura</i> (2014), por Berna Reale.....	62
Figura 27: A ação de enxugar gelo em <i>À frio</i> (2017), por Berna Reale.....	63

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. DAS MODAS, DOS GESTOS E DA PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO	20
2.1 Normas, padrões e o controle do corpo	22
2.2 Concepções de performance: do registo a fotoperformance	29
3. QUAIS CORPOS ESTÃO EM CENA?	33
4. O QUE FAZEM ESTES CORPOS EM CENA?	47
4.1 Centralidade sobre o corpo feminino: o formato da ação	52
4.2 Representações da violência de gênero: objetificação e apagamento do corpo feminino	58
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	68
REFERÊNCIAS DAS REALIZAÇÕES CÊNICAS	71

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação é fruto da minha aproximação, ao longo da graduação em Design de Moda, com diferentes campos práticos e teóricos nas áreas das Artes Visuais, das Artes Cênicas e da Comunicação. O interesse por estas áreas de conhecimento contribuiu para a dedicação no estudo do figurino, temática sobre a qual desenvolvi meu trabalho de conclusão de curso. No estudo em questão, o lugar do figurino foi abordado como ferramenta potencial para a composição da narrativa apresentada em realizações cênicas, performances e carnavais, com foco no processo criativo e no desenvolvimento de roupas. Nesse sentido, os profissionais e pesquisadores com os quais tive contato no processo de investigação, ao tratarem de figurino, abordaram mais especificamente questões ligadas à materialidade das vestimentas e dos adereços. Além disso, ressaltaram como, no trabalho de cada um deles, existe uma forte relação entre o desenvolvimento de figurinos e a dramaturgia da realização cênica – seja no palco, na rua ou no sambódromo.

Vale pontuar que o conceito de realização cênica vem da noção de acontecimento apresentada por Erika Fischer-Lichte. Conforme esclarece Mendonça (2013), a opção pelo termo *realização cênica* surge por haver a possibilidade de embaralhamento entre termos resultantes da tradução da palavra alemã *Aufführung*, que pode ser traduzida como “representação”, considerado um termo amplo.

Nas línguas latinas, em um sentido geral, na rubrica teatral, o significado de representação denota algo simbolizado, dotado de uma capacidade de produzir reações emocionais semelhantes a um grupo, a partir de uma imagem que representa um fato ou modo de interação. Esta forma de conceber a representação é incongruente com a noção de acontecimento em Fischer-Lichte. A tradução espanhola optou por associar *Aufführung* à noção de “realização cênica”. Desta forma, afastou-se a carga teórica que possui o termo representação para os estudos das artes vivas e se retirou a ação cênica da forma teatral sustentada na expressão de um conteúdo previamente determinado, geralmente a literatura dramática. O termo “realização cênica”, ao que parece, preserva o sentido, pretendido pela autora no texto original, resguardando os aspectos de atividade e transitividade exigidos para o entendimento da noção de acontecimento. Em concordância com esta observação, trataremos o produto das artes vivas como realização cênica.” (MENDONÇA, 2013, p. 89)

É importante esclarecer também que o termo figurino é comumente utilizado no Brasil para designar as vestimentas e adereços utilizados na composição de personagens de

realizações cênicas. Porém, de acordo com o apontamento de Fausto Viana (2012), em alguns trabalhos o termo pode ser confundido com a palavra escolhida para tratar de figuras de moda estampadas nas revistas do século XIX, chamadas de figurinos. Além disso, o autor indica que o termo também pode, em alguns casos, referir-se a roupas do dia-a-dia. Por causa disso, Viana (2012) apresenta a expressão “traje de cena” que, segundo o autor, “dá uma perspectiva muito maior ao traje usado nas artes cênicas em geral, que podem envolver teatro, mímica, pantomima, circo, cinema, teatro pós-moderno ou pós-dramático, balé, performance, enfim, todo e qualquer evento que contenha cenas ou suas variantes” (VIANA, 2012, p.19). Portanto, seguirei com o uso do termo “figurino” neste trabalho, levando em consideração ponto de vista semelhante ao conceito atribuído pelo autor para o termo “traje de cena”.

Diante da perspectiva dada pela criação de figurinos, percebo que a execução do gestual nas realizações cênicas pode exigir especificidades dos trajes nelas utilizados. Em um desfile de carnaval, por exemplo, a ala e o modo de deslocamento – que pode variar entre estar no chão ou em carros alegóricos, realizando ou não alguma coreografia – altera significativamente a escolha de materiais e formas empregadas nas roupas, a fim de facilitar a locomoção e permitir que o usuário da roupa também possa aproveitar a festa, uma vez que isto também faz parte da cena.

Assim, o presente estudo parte das vestimentas para chegar até o corpo, e por esse motivo me aproximei também das investigações sobre performance. Segundo Pedron (2006), a performance pode ser pensada como a arte da presença ou arte vivencial que estabelece um lugar privilegiado de experimentação. Nesse sentido, em minha trajetória houve uma sucessão de eventos que me permitiram acompanhar atividades que propunham experimentações práticas acerca do corpo em cena.

Durante minha participação no Núcleo de Pesquisa em Figurino do Galpão Cine Horto de Belo Horizonte) em 2016, tive contato com oficinas e cursos relacionados à área da performance. No mesmo ano, pude acompanhar a Manifestação Internacional de Performance (MIP) organizada pelo Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA). A mostra contou com inúmeros artistas que, além dos espaços controlados de galerias, propuseram experimentações com seus corpos e a rua. O interesse pela rua reverberou em minha participação no Núcleo de Criação do Teatro Espanca, que nesse período promoveu encontros

que permitiam experienciar a Rua Aarão Reis, no centro de Belo Horizonte, onde é localizada a sede do Grupo Espanca. Os encontros consistiam em exercícios de estudos para a elaboração do espetáculo PassAarão (que estreou em 2017), e a possibilidade de experimentar de maneira prática outros modos de colocar-me na rua gerou inúmeras indagações sobre o corpo. Evidencio aqui, em especial, a última ação proposta pelo Núcleo de Criação intitulado “Encontros Provisórios: convívios instáveis, vibrantes e de alto risco”, de passar 24 horas na Rua Aarão Reis, sem entrar em locais fechados. Esta experiência teve grande potência para a percepção de como o corpo reage ao espaço, e especialmente de como o espaço reage ao corpo.

Em um movimento derivado desse interesse entre corpo e figurino, minha experiência como espectadora de realizações cênicas, especialmente em Belo Horizonte, também contribuiu de forma expressiva para as reflexões sobre o corpo desnudo como elemento central na composição da narrativa visual em cena. Uma das realizações cênicas que mais gerou indagações foi *Calor na Bacurinha*, do Coletivo Bacurinhas; apresentada desde 2015, propõe-se a discutir, com ironia, temáticas levantadas pelo movimento feminista, como o aborto, a liberdade sexual, a maternidade compulsória, a objetificação do corpo da mulher, entre outros. Para tal propósito, as performers têm seus corpos nus como base para a cena e fazem um uso crítico das roupas, de modo que os corpos em cena tornam-se palcos para a ressignificação de peças cotidianamente atribuídas ao universo feminino.

Figura 1: *Calor na Bacurinha* (2015), por Coletivo Bacurinhas.



Fonte: <http://bacurinhas.com/index.php/portfolio/calor-na-bacurinha-2015/>

Ainda que o espetáculo se construa a partir da nudez, há peças de vestuário ocupando o lugar dos adereços, e o corpo desnudo toma a pele como figurino. Sobre a pele, as roupas são adereços que servem para reforçar os exercícios de controle de identidade e sexualidade. Esse fator é de grande relevância nessa investigação para compreender como se constrói o lugar do feminino a partir do jogo cênico de vestir-se e desvestir-se, e não apenas apresentando o corpo inteiramente nu em cena. Nesse caso, a realização cênica conta com outro elemento que desperta olhares curiosos: a presença de Rafael Bacelar utilizando um adereço para cobrir a genitália, gesto que tensiona ainda mais os componentes visuais que constituem a imagem do feminino na cena.

Embora a nudez completa seja essencial para o modo como a narrativa de *Calor na Bacurinha* é construída, a opção do estudo aqui proposto aponta no sentido de eleger para análise ações performáticas que abordam a possibilidade de oscilação entre o que se exhibe e o que se esconde, e as reverberações dessa variação para a representação do feminino. Desse

modo, a menção à *Calor na Bacurinha* marca a relevância das questões que a peça suscita, além de apontar como esse espetáculo contribuiu para a alteração do cerne deste estudo – da nudez do corpo e para o desnudamento que acontece em cena.

Na tentativa de compreender os significados que podem ser atribuídos ao ato de despir, uma vez que os primeiros questionamentos foram em torno do que um (nu) corpo pode comunicar, considero necessário assinalar a noção de gênero elaborada por Judith Butler (2018):

o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser. A genealogia política das ontologias do gênero, em sendo bem-sucedida, desconstruiria a aparência substantiva do gênero, desmembrando-a em seus atos constitutivos, e explicaria e localizaria esses atos no interior de estruturas compulsórias criadas pelas várias forças que policiam a aparência social do gênero. (BUTLER, 2018, p. 69)

A noção apresentada por Butler (2018) permite-nos compreender como as tecnologias de gênero servem-se das operações da linguagem para modelar os corpos. É como transformar, por exemplo, peças de roupas em alfabetos e o vestir em escritas de uma narrativa que reafirma (ou contesta) o gênero. Buscando perceber as variáveis que compõem essa vigilância, Guacira Lopes Louro (2015) aponta que um movimento de naturalização sobre um padrão de comportamento adequado a cada gênero garantiria uma ideia de universalidade no modo de compreender e experienciar o corpo. Entretanto, além de negar essa concepção do corpo como algo “dado pela natureza”, a autora baliza que

os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros - feminino ou masculino - nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade - das formas de expressar os desejos e prazeres - também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade. (LOURO, Guacira Lopes, 2015, p.11)

A partir dessas considerações, é importante abordar também como referência inicial desta pesquisa o trabalho de Lygia Clark. Em sua trajetória, a artista realizou trabalhos que convidam à experimentação do próprio corpo, como na série *Nostalgia do Corpo* (1966), composta por objetos sensoriais. Em seguida, as obras ganharam caráter coletivo, ou seja, os objetos possuem características que permitem serem manipulados em conjunto, como em *Diálogo de Mãos* (1966), *Diálogo de Óculos* (1968) e *Ovo Mortalha* (1968). Posteriormente a

artista apresentou a ideia de vestir a nudez do outro, com trabalhos que exploram questões corporais ligadas ao sexo biológico. Essa intenção é nítida na série *Roupa-corpo-roupa* (1967) e, mais especificamente, na obra *Eu e tu* (1967), composta por dois macacões de plástico ligados por um tubo que funciona como uma espécie de cordão umbilical. Além disso, as vestimentas possuem capuz para limitar a visão e têm o interior composto por enchimentos de diversos materiais como plástico, espuma e borracha, a fim de fazer “sugestões de corpos masculino ou feminino para serem vestidos pelos seus opostos, com aberturas para que um possa tocar o outro, como na descoberta do sexo” (BORTOLON, 2015, p.78). A pesquisadora Flávia Bortolon (2015), ao analisar a obra de Lygia Clark, aponta que

o vestuário ultrapassa a função estritamente utilitária para abranger a própria concepção do corpo que se “veste”. Todavia, a exploração de gêneros, que ocorre dentro de algumas peças da artista, por vezes se dá de forma aparentemente assexuada. Nesta obra, por exemplo, temos macacões sem distinção externa de feminino ou masculino, em que os órgãos que diferenciam os sexos estão sendo “sentidos” ou evocados apenas no interior da peça. (BORTOLON, 2015, p.79)

É necessário pontuar que, apesar de fundamentada na percepção do sexo biológico, a dualidade feminino/masculino proposta por Clark faz-se presente em cada um dos macacões também pela escolha de materiais com características socialmente associadas a cada gênero, como por exemplo feminilidade e delicadeza. Assim, os atributos apresentam distinções para além do que definiriam cada vestimenta como fêmea/macho.

Figura 2: Macacões da obra *Eu e tu* (1967), de Lygia Clark.



Fonte: COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de Artista - O Vestuário na Obra de Arte*. Editora da Universidade de São Paulo - São Paulo, 2009. p. 215

Baseado na dualidade que *Eu e tu* propõe, podemos destacar aqui o lugar de poder socialmente ocupado pela heteronormatividade como outro ponto relevante para a discussão de identidade de gênero, visto que esse conceito é responsável por evidenciar que “são normais as interações sociais, afetivas e sexuais que estão em conformidade com as condutas heterossexuais” (MENDONÇA, 2018, p.16). A delimitação da normalidade é que motiva a criação de regras de condutas. Ainda que não sejam imutáveis, a manutenção de normas é validada a partir da recorrência, pois “tal recorrência provoca na consciência individual o sentido de que a regra é universal e deve ser sempre seguida em prol do comunitário” (MENDONÇA, 2018, p.17). Esse processo conta com múltiplos agenciamentos de textualidades – como valores morais, religiosos e estéticos, por exemplo.

Diante dessas considerações, a proposta de análise de realizações cênicas confere a este trabalho a possibilidade de verificar o modo como a identidade de gênero está prescrita no contexto social brasileiro a partir de realizações cênicas das artistas Ana Luisa Santos (Belo Horizonte/MG), Ludmilla Ramalho (Belo Horizonte/MG) e Berna Reale (Belém/PA).

Figura 3: *Melindrosa* (2014) por Ana Luisa Santos. Foto de Luiza Palhares.



Fonte: <https://anasantosnovo.com/MELINDROSA-1>

Ana Luisa Santos, em uma tarde de 2014, levou a figura da melindrosa até a Praça Sete de Setembro – ponto característico do centro de Belo Horizonte. A imagem é de uma mulher em um vestido curto inteiramente feito de notas de dez reais; o corpo todo depilado, maquiagem sutil e cabelo preso atrás da nuca. A performer chama a atenção e traz para o entorno de si inúmeros olhares curiosos sobre o que representa a exibição pública de tal corpo. É dessa maneira que Ana Luisa Santos busca abordar em *Melindrosa* (2014) os símbolos de feminilidade que se apresentam como textualidade em um corpo (a ser)

desvestido por e para espectadores que podem participar da ação, evidenciando ainda um forte tensionamento entre o valor do corpo *versus* o valor do dinheiro.

Abordar o valor do corpo é uma forma de tratar também da força da masculinidade dominante em relação ao consumo do corpo feminino. É isso que Ludmilla Ramalho busca discutir com a performance *Fuck her* (2017), uma metáfora com pintos que traz para a cena o dualismo entre o animal e o falo. A performer apresenta seu corpo nu, coberto e cercado de ração, permanecendo deitada durante aproximadamente cinquenta minutos, nos quais os inúmeros filhotes de galinha colocados junto a ela se alimentam da ração, ou seja, um lento processo até o desnudamento do corpo. Vale ressaltar que, ao contrário da performance anterior que foi projetada para a rua, esta ação ocorreu em centros culturais de Belo Horizonte.

Figura 4: *Fuck Her* (2017), por Ludmilla Ramalho. Foto de Luiza Palhares.



Fonte: <https://ludmillaramalho.com/trabalhos/fuck-her/>

Figura 5: *Rosa Púrpura* (2014), por Berna Reale. Foto do portfólio da artista na Galeria Nara Roesler.



Fonte: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

O consumo do corpo feminino revela-se também enquanto mercadoria. De acordo com Preciado (2004), um dos modos dessa materialização é a boneca inflável – uma cópia (distorcida) da totalidade do corpo feminino, destinada ao prazer masculino. Esse tema foi abordado em *Rosa Púrpura* (2014), performance de Berna Reale realizada em Belém do Pará. A ação conta com um grupo de cinquenta mulheres vestindo um uniforme de colégio composto por saia de pregas cor-de-rosa, camisa e meias brancas. Nesse caso, o lugar de manutenção das sexualidades e dos prazeres conformados pela heteronormatividade não é denunciado por uma ação de desnudamento mas, ao contrário, pelo uso de uma boca-prótese que remete às bonecas infláveis. É pela operação de vestir a boca-prótese que se expõe a sexualidade do corpo. Elas marcham juntas, sendo seguidas por uma banda de música militar – ou seja, uma vigilância acompanha de perto o cumprimento da padronização dos corpos femininos/objetos de plástico.

Figura 6: *À frio* (2017), por Berna Reale. Foto do portfólio da artista na Galeria Nara Roesler



Fonte: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

Berna Reale tem outros trabalhos que se relacionam diretamente com o feminino. Dentre eles, destaco aqui a performance *A Frio*, que foi realizada para compor sua exposição individual *VÃO* (2017) no Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo. Em uma fábrica de gelo, a artista veste uma capa feita de plástico transparente, que deixa à mostra o corpo nu e a cabeça raspada. Além disso, usa um par de luvas e um abafador de som cor-de-rosa. É possível perceber que a representação do feminino está além da ideia – aparentemente simples – dos equipamentos de proteção na cor rosa. A performer põe-se a enxugar gelo, atividade contínua, repetitiva e inútil; enquanto isso, os homens presentes no mesmo espaço seguem com as atividades da produção, sem dar atenção ao corpo de Berna. Tal circunstância permite a reflexão em torno das características de atividades socialmente atribuídas a cada gênero.

Conforme Biroli (2016) indica em seus estudos sobre a divisão sexual do trabalho, há uma naturalização das competências e atribuições de serviços domésticos (e não remunerados) às mulheres e, com isso, também há uma naturalização das relações de autoridade e subordinação. Esse fato confere uma desigualdade de responsabilidades que favorece os homens, inclusive quanto ao tempo livre para participação na vida pública e política, enquanto mantém as mulheres em uma sobrecarga de trabalho. Além disso, tal assimetria, por ser

apresentada como fundada em dados biológicos, garante também vantagens de algumas mulheres sobre outras quando é considerada a raça e/ou classe social.

É a partir desses diferentes modos de representar o feminino que considero a possibilidade de diálogo entre as realizações cênicas apresentadas. Elas têm a capacidade de tensionar a objetificação do corpo através da nudez, reforçando o papel comunicador do corpo que também é figurino.

Baseado nestas considerações iniciais, as realizações cênicas abordadas nesse estudo têm como destaque o corpo que é desvestido em cena, e a partir disso apresenta conteúdos relacionados às representações do feminino. A investigação acontece apoiada na relação entre vestir *versus* desvestir, levando em consideração todo o processo de escolha e preparação do corpo, a fim de compreender a potência – especialmente política – que a nudez em cena é capaz de mobilizar. A proposta metodológica abarca um levantamento com viés histórico sobre nudez, com o intuito de compreender como, atualmente, a noção de pudor pode contribuir na decisão de desnudar o corpo em cena. Ao compreender os limites sociais para o que é considerado obsceno, podemos buscar nessa relação as implicações políticas que o ato de desnudar representa para a constituição do feminino. Diante disso, é fundamental o aprofundamento nos estudos que tratam das questões de gênero e da performance do corpo, além do aprimoramento nos estudos relacionados a estética do corpo em sua exibição pública.

Ainda que em uma sociedade saturada de imagens de corpos exibidos por todos os meios, o interesse é em apreender quais são as textualidades que se manifestam a partir das escolhas estéticas feitas nas realizações cênicas aqui elencadas. Desse modo, busco estabelecer pontos de conexão e diálogo entre temáticas que se apresentam essenciais para esse estudo: corpo, nudez, figurino e representações do feminino. Além disso, pretendo questionar como se conformam as narrativas visuais em algumas realizações cênicas que apresentam a temática do feminino. Tal indagação apresenta-se como ponto norteador para os diferentes investimentos realizados nesta análise.

Das modas, dos gestos e da performatividade de gênero elucidada a noção de construção identitária a partir das roupas. A produção de significados que se estabelece socialmente é capaz de atribuir a alguns trajes características referentes ao gênero, por exemplo. A partir disso, é possível perceber como tais características são empregadas na elaboração de

figurinos, auxiliando, assim, na composição narrativa. O estudo também aponta como a noção de pudor foi construída historicamente, além de abarcar conteúdos em torno da educação e normatização dos corpos e, também, das perspectivas pelas quais a noção de performance pode ser entendida, desenvolvida e registrada.

Quais corpos estão em cena? traz um mapeamento da trajetória artística de Ana Luisa Santos, Ludmilla Ramalho e Berna Reale. Os trabalhos que as artistas desenvolvem possibilitam compreender características da corporeidade que está em cena. Além disso, apontam como representações do feminino aparecem de modos distintos na elaboração de jogos cênicos que propõem a ação de vestir-se e/ou desvestir-se.

O que esses corpos fazem em cena? contém a descrição detalhada das realizações cênicas em análise neste trabalho, que servem como base para a discussão em torno da violência de gênero. Essa proposição é pautada pelo formato em que a realização cênica é elaborada para conformar visibilidade ao corpo feminino e/ou aos elementos associados à feminilidade que são carregados por esses corpos em cena. Por fim, pretendo indicar como emergem temáticas a respeito da sexualização precoce, do questionamento do binarismo de gênero, da naturalização da divisão sexual do trabalho e do consumo do corpo.

2. DAS MODAS, DOS GESTOS E DA PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO

De modo geral, pode-se dizer que há uma certa consolidação em diferentes campos de estudos das ciências humanas e sociais a respeito do argumento de que as roupas podem constituir-se em uma ferramenta fundamental na construção da identidade dos indivíduos. Desse modo, é possível considerar que, ao longo dos séculos, vestir-se tornou-se um importante meio de expressão e de produção de significados. Os códigos que compõem essa produção podem divergir de acordo com a cultura, o local e a temporalidade, por exemplo. Essas alterações podem ser pensadas a partir do que é proposto por Lars Svendsen (2010) ao abordar a relação entre moda e linguagem. Para isso, o autor norueguês dialoga com o “sistema da moda” proposto por Roland Barthes, a fim de afirmar a necessidade de conhecer o código para que seja possível orientar-se no sistema. Assim, o contexto é fundamental para que determinada peça de roupa tenha significado. Tal lógica parte da tentativa de Svendsen de explicitar como as roupas não apresentam um texto “fechado” e estável, especialmente nas sociedades pós-modernas, ou seja,

ao que tudo indica, seria inadequado procurar fonte capaz de determinar o significado de uma peça de roupa, uma vez que ele surge e existe sobretudo nos espaços entre as pessoas e entre essas no mundo - onde diferentes interpretações se chocam, onde nenhuma instância pode se erigir numa autoridade absoluta para definir o significado de roupas, e onde nenhum significado pode jamais ser fixado.
p.79

Ao pensarmos na fluidez a qual o significado de uma peça de roupa estaria sujeito, tornam-se possíveis – e relevantes – reflexões sobre as atribuições de gênero relacionadas a uma ou outra peça de vestuário. Nessa direção, Diana Crane (2006) realizou um detalhado trabalho dedicado ao modo como os papéis de gênero foram concebidos através do vestuário. O estudo é localizado a partir do século XIX e aponta as roupas como parte indispensável da produção do eu social, além de tratar da sua capacidade de materializar as restrições estabelecidas para as mulheres do período. Nesse cenário que considerava as roupas como uma ferramenta de controle social, as limitações impostas às mulheres variavam de acordo com a classe. Podemos tomar como exemplo as vestimentas utilizadas pelas mulheres que

trabalhavam, que não poderiam ter tantas contenções quanto as que eram desenvolvidas para mulheres que passavam a maior parte do tempo em uma esfera privada.

Além da argumentação proposta por Crane (2006), o norueguês Lars Svendsen (2010) também disserta sobre a temática. O autor pontua a respeito da dificuldade em determinar se seria o gênero que influencia a moda, ou vice versa. Em sua concepção, gênero e moda reforçam-se mutuamente. É com base nesta relação que se desenvolve a ideia sobre a mistificação de algumas peças de vestuário como pertencentes a determinado gênero, ainda que não exista nenhuma justificativa fisiológica que estabeleça tal relação – pode-se exemplificar as calças ou gravatas como referentes ao guarda-roupa masculino.

Desse modo, ao pensarmos na ligação comumente estabelecida entre o figurino e as vestimentas, é plausível que a ele se associe o papel de explicitar ou reforçar características dos personagens – inclusive de gênero e classe. Ao receber tal atribuição dentro das mais diferentes realizações cênicas, o figurino pode ser pensado como um recurso utilizado para auxiliar na compreensão do público sobre o tempo histórico, o local e a atmosfera pretendida para aquela realização em específico, além dos elementos de forma, cor e textura que auxiliam na comunicação da narrativa (COSTA, 2002). Assim, a materialidade relacionada ao processo de caracterização “ora *serve* o corpo adaptando-se ao gesto, à marcação, à postura do ator; ora, *enclausura* o corpo submetendo-o ao peso dos materiais e das formas” (PAVIS, 2011. p.169, grifos do autor). Esta relação do corpo com a vestimenta na elaboração de personagens faz com que o figurino ganhe definições como “segunda pele do ator” ou “prolongamento do corpo do ator”, dando a essa ligação a função de produzir imagens para a criação da narrativa visual que se integra a todo o processo da realização cênica.

Em vista disso, é possível conceber que a elaboração da narrativa visual através da noção de figurino inclui a presença e a performance do corpo. Por isso, aponto a viabilidade de que a nudez do corpo mantém a função de comunicação do traje de cena e, nesse caso, a pele do próprio performer passa a ocupar o lugar de tecido no qual se inscrevem as características da cena¹. É importante salientar que as particularidades dos corpos expostos

¹ Trata-se aqui de uma noção geral de cena como acontecimento, que se refere à ação performada e não restrita ao espaço teatral.

são de grande relevância, bem como a preparação do corpo do artista. Dentre as características a serem ressaltadas, destacam-se a forma física, questões raciais e de gênero.

Ao abordarmos nesse trabalho a relação que um corpo nu (ou desnudando-se) estabelece com diferentes representações do feminino, parece relevante pontuar também a distinção entre sexo e gênero. Assim, estabelece-se, antes de tudo, a noção de que o gênero não é restrito pelo sexo de acordo com o sistema binário amplamente conhecido. Apesar da matriz cultural pela qual a identidade de gênero torna-se inteligível exigir essa correspondência entre gênero e sexo, não significa que “a construção de ‘homens’ se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo ‘mulheres’ interprete somente corpos femininos” (BUTLER, 2018, p.26). Tal argumento aponta para a dificuldade - em se constituir uma unidade da categoria mulheres, em função da multiplicidade e fatores sociais, culturais e políticos que compõem esta construção - e, por isso, o esforço aqui empreendido para a compreensão de diferentes “femininos”.

Pode-se dizer que foi justamente essa dinâmica que suscitou meu interesse em compreender as características de performance de gênero que aparecem marcadamente através do corpo que é colocado à mostra. Nesse sentido, vale ressaltar que, ainda que se trate da exibição e do desvestimento do corpo, as performances abordadas não necessariamente colocam o corpo inteiro em estado de nudez. É importante considerar que a fragmentação do corpo no processo de escolha do que é (ou não) colocado a mostra também constitui-se como uma questão de relevância para a expressão da potência da performance e para o modo como se opta por representar o feminino.

2.1 Normas, padrões e o controle do corpo

O ato de vestir-se caracteriza-se como uma das mais remotas construções histórico-sociais da humanidade. A respeito desse ato, Juliana Emerenciano (2005) aponta, de modo geral, que inicialmente suas funções seriam por pudor, proteção e adorno. Interessa a este trabalho a concepção ligada ao pudor, sobre a qual a autora afirma que só se firmou legítima após o uso das roupas tornar-se comum. Se o ato de vestir-se não é dado de modo natural e desinteressado, tampouco é também a noção de pudor. Trata-se também de uma

ideia construída histórica e culturalmente, que se relaciona diretamente com o deslocamento – conforme a época e a sociedade – daquilo que foi para o que é considerado obsceno em uma dada cultura.

Na perspectiva de compreender esse deslocamento de sentido produzido ao longo da história sobre a noção do obsceno, Paula Sibilía (2014) traça uma linha do tempo argumentando que foi no fim do século XV que a nudez passou a ser considerada indecente na cultura ocidental. A autora argumenta, por exemplo, que a própria “erotização dos seios femininos não é um fato universal, inscrito na mera biologia da espécie humana; tampouco se manifesta de forma idêntica em todas as culturas, e nem sequer permaneceu estável em nossa própria tradição” (SIBILIA, 2014, p.39). Em argumentação que pode ser tomada como complementar à da autora, o trabalho de Jonatas Ferreira e Antonio Ricardo Silva (2011) aponta como o pudor ampara a oposição entre o que é civilizado – relacionado aos humanos – e o que é incivilizado – que tem a dimensão da animalização. Essa distinção indica a ideia da educação corporal, instituída a partir da modernidade no ocidente. Tal educação corporal, além de uma educação sobre os gestos, incidia também sobre uma educação dos costumes e da moral, e foi retratada, por exemplo, em manuais de civilidade como o proposto por Erasmo de Rotterdam no século XV². Assim, a noção de pudor – e os demais signos que vão se estabelecendo atrelados a ela – permite-nos refletir sobre a normatização dos corpos e de seus comportamentos sociais que, operando em função de um sentido moral, propõem a performance do corpo como algo voltado apenas para a funcionalidade.

Considerando então o vigor que a normatização dos corpos adquiriu a partir do estabelecimento da sociedade moderna, torna-se relevante pensar sobre sua constituição. Em uma perspectiva histórica, Carmen Soares e Vinícius Terra (2007) apresentam contribuições que auxiliam não apenas na compreensão do processo de construção social a respeito dessa normatização, mas também da representação do corpo feminino. Ao abordarem a elaboração dos Atlas de Anatomia da era renascentista, os dois autores explicitam importantes pistas sobre o contexto e os procedimentos implicados em sua produção. Nesse processo, destaca-se a centralidade das práticas de dissecação do corpo ocorridas a partir do século XVII, que se

² Aqui refiro-me ao tratado intitulado “De pueris (Dos meninos) - A civilidade pueril”, escrito pelo renascentista Erasmo de Rotterdam e que, segundo alguns historiadores, teve significativa repercussão em sua época. O escrito apresenta um conjunto de regras, posturas e normas de conduta que deveriam ser ensinadas às crianças, mas que também conformam o comportamento adulto.

tornaram essenciais para a produção de tais Atlas. Assim, Soares e Terra (2007) argumentam que tais práticas, que tiveram implicações sobre diferentes aspectos do corpo – biológico, social, científico e cultural – encontraram espaço e difusão progressiva na sociedade europeia, a partir da permissão da igreja para a manipulação do “sagrado território do corpo”. Desse modo, “o atlas anatômico, assim, ao descrever esse corpo que se dispõe sobre a mesa na sala da dissecação, ao cristalizar e perpetuar as imagens, estabelece parâmetros para o que é normal e anormal, ou seja, normatiza os corpos” (SOARES; TERRA, 2007, p.108).

Ainda de acordo com o proposto pelos autores, no intuito de ressaltar o caráter funcionalista que o corpo humano vai ganhando ao longo da história, em detrimento de seu afastamento desse “lugar divino”, tem destaque o argumento moralizador imposto sobre os corpos oferecidos às práticas de dissecação. Além de, em sua maioria, se tratarem de práticas públicas realizadas nos chamados “Teatros Anatômicos”, os corpos manipulados eram corpos marginalizados pela sociedade – especialmente de criminosos – a fim de garantir, ainda que após a morte, uma utilidade aos mesmos. Embora os corpos estudados fossem corpos marginais, os autores afirmam que “o corpo que se universaliza nessa topografia segura que educa o olhar, é o corpo masculino, branco” (SOARES; TERRA, 2007, p.113). Tal prática, realizada pelos “artistas anatomistas”, possibilitou a produção de um novo modo de olhar e compreender o corpo. O que antes era encarado como uma unidade e parte do cosmos, desloca-se para uma perspectiva fragmentada, essencialmente ligada à natureza, e subdividida em sistemas que refletem a funcionalidade de cada parte.

Do ponto de vista da representação do corpo feminino, Soares e Terra (2007) discorrem que era a partir da mesma perspectiva de divisão que este era retratado. Nesse sentido, sua exposição nos atlas de anatomia era apenas parcial, retratando mais especificamente o aparelho reprodutor e questões relativas à maternidade. Essa aparição do corpo feminino aconteceu a partir do final do século XVIII, e serviu para justificar a inferioridade feminina através da naturalização de argumentos como a infantilização do corpo feminino, que seria demonstrado pelas semelhanças encontradas entre corpos de crianças e de mulheres; a inferioridade intelectual, pelo crânio feminino ser menor que o masculino; e, por fim, a vocação de gestação e procriação, pelos quadris mais largos do que o de corpos masculinos.

À medida que o corpo foi explorado, sua valorização substituiu o reconhecimento que pertencia à alma. Ao abordar a relação entre moda e corpo, Lars Svendsen (2010) apresenta como na pós-modernidade “a configuração de identidade pessoal é, num sentido decisivo, um *projeto corporal*” (SVENDSEN, 2010, p.84, grifos do autor), ou seja, a apresentação do corpo e o ideal estético fazem parte da constituição do ego. Com isso, práticas que já tiveram uma finalidade espiritual – como é o caso do jejum ou da dieta, por exemplo – ganharam uma nova configuração, que presume a modelagem do corpo. No caso, a prática de jejuar na Idade Média indicava a força do espírito sobre a carne, mas do fim do período vitoriano em diante “foi um fenômeno que se difundiu na classe média e estava relacionada com a regulação do consumo de alimentos, de tal modo que disso resultasse um corpo idealizado, esbelto. Seus aspectos “espirituais” eram claramente secundários” (SVENDSEN, 2010, p.85). O autor parte desta argumentação para trabalhar a noção das roupas como continuação imediata do corpo.

Desse modo, “as roupas reescrevem o corpo, dão-lhe uma forma e uma expressão diferente. Isto se aplica não só ao corpo vestido, mas também ao despido - ou, mais precisamente, o corpo despido está sempre também vestido” (SVENDSEN, 2010, p.87). Com base nessa afirmação, é possível perceber como o corpo feminino foi moldado a partir da história da moda. Nesse sentido, Vânia Polly (2003) também aponta como as silhuetas eram definidas pelas roupas, ou seja, em épocas da história em que “estar totalmente coberta” definia o padrão de vestimenta feminina, era por cima de estruturas modificadoras – como espartilhos e anquinhas, por exemplo – que o ideal de corpo para aquele contexto se fazia notar.

Um novo modo de olhar e de operar com o corpo e suas representações manifestou-se no fim do século XX e início do século XXI, quando houve uma aparente liberação do mesmo. Apesar disso, as preocupações sobre o pudor não dissiparam-se, mas foram deslocadas de modo complexo e significativo, com menos interesse sobre qual parte do corpo é exposta e com o foco em quais seriam os critérios para os contornos e as superfícies exibidas (SIBILIA, 2014). É assim que, segundo Mirian Goldenberg (2007), a moral da “boa forma” ganha relevância nos modos de representação dos sujeitos e seus corpos, caracterizando que “um corpo trabalhado, cuidado, sem marcas indesejáveis (rugas, estrias, celulites, manchas) e sem excessos (gordura, flacidez) é o único que, mesmo sem roupas, está

decentemente vestido” (GOLDENBERG, 2007, p. 29). Assim, é possível notar que os esforços para alcançar o ideal de corpo feminino vão sendo paulatinamente transferidos das roupas – e artefatos externos – para um trabalho a ser realizado no próprio corpo, inclusive com forte apelo aos procedimentos estéticos.

Goldenberg (2007) afirma que o decoro, antes encarregado de regular a não-exposição do corpo, agora observa suas regras de exposição. Tal argumentação parece complementar a ideia elucidada por Naomi Wolf (1992) sobre o mito da beleza. Esse conceito disserta a respeito do valor das mulheres a partir de um padrão físico culturalmente imposto. Assim, através de “imagens de beleza”, coloca-se a necessidade de um padrão estético que é propositalmente impossível de ser alcançado.

Em suas considerações, a autora aponta que o mito da beleza surgiu quando a mística feminina da domesticidade perdeu forças. Tal mística apresentava como parâmetro de feminilidade ser uma boa esposa, uma boa mãe e uma boa dona de casa. Nesse sentido, quando as mulheres passaram a ter acesso a lugares sociais que antes pertenciam apenas aos homens, a função feminina de cuidado com lar já não servia como critério de aprisionamento. Então, o mito da beleza foi o responsável por ocupar esse lugar de controle e regulação social, transformando os próprios corpos femininos em um novo tipo de prisão. Isso significa que “a modelo jovem e esquelética tomou o lugar da feliz dona-de-casa como parâmetro da feminilidade bem-sucedida” (WOLF, 1992, p.13), uma vez que as tarefas domésticas, inesgotáveis e efêmeras, foram substituídas por ocupações de beleza que apresentam as mesmas características.

Esse ponto coloca em evidência o argumento de Wolf (1992) de que o mito não tem realmente como foco a aparência, mas o comportamento – e por isso diz respeito à manutenção de instituições masculinas de poder. Além disso, a ideia de beleza não pode ser justificada biologicamente, mas a estratégia de espalhar “corpos perfeitos” por todos os meios de comunicação funciona como importante ferramenta para incentivar a comparação, promovendo também a competição – e desunião – entre mulheres. Isso gera a ideia de que um exame minucioso em cada parte do corpo é necessário e emergencial, o que acaba por retomar a ideia da fragmentação do corpo. Em vista disso, o exagero na exibição dos corpos tem uma diferenciação clara de acordo com o gênero. Assim, Wolf (1992) afirma que

viver numa cultura na qual as mulheres estão rotineiramente nuas enquanto os homens não o estão equivale a aprender a desigualdade aos pouquinhos, o dia inteiro. Portanto, mesmo que concordemos que as imagens sexuais são de fato uma linguagem, ela é nitidamente uma linguagem já fortemente editada de forma a proteger a confiança sexual — e social — masculina enquanto prejudica a feminina (WOLF, Naomi. 1992. p. 184)

Nesse sentido, é possível destacar o impacto desse argumento para a performance de gênero e como isso tensiona motivos de censura para exibição de um corpo em público, e, assim, elaborar que “não são as apresentações de cenas sexuais ou dos genitais que nos incomodam, mas detalhes do corpo ou de nossa performance que não correspondem a um certo ideário estético e existencial que se tem propagado” (FERREIRA; SILVA, 2011, p.162).

Ao conferir maior destaque ao corpo e suas formas, é importante observamos os modos como esse se torna elemento central de conformação de textualidades. Ao abordar essa questão, Bruno Souza Leal (2006), ao desenvolver a ideia do corpo como texto, argumenta que tais textualidades também são capazes de reforçar ou negar os significados de feminilidade propostos. A partir disso, é possível considerar que “um corpo desnudo não é despido de sentidos” (LEAL, 2006, p.145), porque, ainda que o modo de se expressar através das roupas seja tão marcante para a performance de gênero, o corpo desnudo ainda carrega seus significados. Nesse sentido, Svendsen (2010) propõe uma argumentação que reforça aquela apresentada por Leal (2006), quando afirma que, quanto mais significado tem as roupas, mais significado terá sua ausência visível.

É necessário destacar como “as normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual” (BUTLER, 2015, p.154). É com base nessa proposta argumentativa que Butler (2015) aponta a performatividade como uma repetição de um conjunto de normas. Uma vez que esse ato está localizado no presente, ele é também responsável por encobrir as convenções anteriores que estão sendo repetidas. Dessa forma, Leal (2006) afirma, a partir dessa perspectiva, que o sexo pode ser visto como uma norma cultural que faz parte da constituição dos sujeitos por meio da identificação. É em função dessa perspectiva que o grau de elaboração dessas textualidades fazem-se presentes também

em produtos culturais. Assim, o autor ainda indica o papel da mídia na difusão do corpo como consumo, feito através da associação entre corpo e estilo de vida.

Nesse movimento de pensar o corpo como texto, é relevante considerar também os aspectos não discursivos da performance, conforme abordado por Diana Taylor (2013). A autora nomeia como “performático” a dimensão não discursiva da performance e, a partir disso, aponta o lugar da performance como lente metodológica em seus estudos. Logo, afirma que ao realizar a mudança de foco do discursivo para o performático, e da cultura escrita para a cultura incorporada, é necessário ajustar a metodologia utilizada ao olhar para tais trabalhos. Dessa maneira, a autora apresenta a possibilidade de explorar tais características para além de acontecimentos isolados, em busca de tornar visível uma análise histórica das constantes práticas performáticas que se estabelecem nas relações de poder. Essa lógica é de grande importância para que representações cênicas abordadas nessa pesquisa possam elucidar as inúmeras ramificações – individuais e coletivas – que compõem a própria noção do que é representar o feminino.

Ainda baseado na metodologia de Taylor (2013), outro ponto a ser considerado é que a estética cotidiana e a performance podem variar de acordo com a comunidade. Tais variações não ocorrem apenas para quem está realizando a performance, mas também nos modos de recepção, o que pode reverberar especificidades culturais e históricas. Nesse sentido, ainda que a presente dissertação tenha como base o registro das realizações cênicas elencadas, é importante considerar os locais onde as mesmas foram executadas, pois através do registro de vídeo e/ou foto é possível perceber a recepção no local em que a ação ocorreu, em um nível de detalhamento que não seria viável presencialmente – como, por exemplo, em relação aos diálogos capturados nos vídeos. Ainda, é presumível como os próprios registros das ações são capazes de circular por diferentes audiências – nos espaços digitais, por exemplo. Tal propagação nem sempre acontece de maneira controlada e, assim, esses registros também podem ser interpretados de maneiras variadas de acordo com a quantidade de informação que está atrelada a circulação de determinada foto/vídeo.

2.2 Concepções de performance: do registo a fotoperformance

No intuito de compreender a relação entre performance e audiovisual, torna-se relevante delimitar a noção de performance com a qual aqui se opera. Conforme descreve Marvin Carlson (2010), a performance é um “conceito essencialmente contestado”. Isso porque não há uma elaboração fechada sobre seu conceito e, na verdade, a performance parece justamente ir em sentido contrário a uma proposta de definição que se pauta em um recorte estruturado, limitado, específico. Desse modo, a noção de performance pode ser percebida através de diversas perspectivas, como a performance linguística, ou também em outras áreas das ciências humanas, como a sociologia, antropologia, etnografia ou psicologia. Assim, pontua-se que, no trabalho aqui desenvolvido, a performance é abordada a partir da noção artística. A esse respeito, Carlson (2010) explicita que o crescimento ocorrido no número de produções teóricas e práticas em torno da performance possibilitou, entre outras questões, uma diversificação sobre o seu próprio entendimento. Essa expansão do escopo de possibilidades interpretativas produziu, por sua vez, certos obstáculos em se construir um mapeamento do que o autor chama de artes performáticas.

É a partir da experiência prévia de Carlson (2010) com o teatro que sua pesquisa aponta, como característica capaz de garantir a noção de performática a uma determinada arte – ainda que em um cenário de produções tão variadas – a presença física do corpo humano. Em um primeiro momento, o autor disserta sobre a presença de humanos para exibição de habilidades; em seguida, utiliza o conceito de “comportamento restaurado”, elaborado por Richard Schechner, para expressar o conjunto de ações que são separadas da pessoa que as executa, ou seja, em que o *self* e o comportamento têm determinada distância – como no teatro ou em rituais, por exemplo.

Tal argumentação apresenta a noção de performance social, uma vez que se estabelece a consciência de como as estruturas sociais são pautadas pela execução repetida de modelos de comportamento. Cabe pontuar que tais modelos são, em alguma medida, transitórios, ao passo que podem sofrer variações de acordo com os códigos culturais. Assim, o autor afirma que

a diferença entre fazer e “performar”, de acordo com esse modo de pensar, parece estar não na estrutura do teatro *versus* vida real mas numa atitude - podemos fazer

ações sem pensar mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance. (CARLSON, 2010, p. 15)

Há de se considerar ainda uma outra maneira de perceber a performance. Esta guarda relação com a forma de se medir o nível de desenvolvimento/sucesso da atividade realizada (podendo ser ou não combinada a exibição de habilidades). Nesse caso, vale marcar que não se limita a atividades realizadas apenas por pessoas, podendo, nesse sentido, abordar a performance de máquinas, por exemplo. Entretanto, a tarefa de julgar o êxito não cabe ao performer, e sim a quem faz parte da audiência. Assim, torna-se pertinente outro argumento na pesquisa de Carlson (2010), quando o autor relaciona a performance a uma ação que é sempre executada para alguém, ainda que esse alguém seja o *self*.

Amparado pela relação com o *self*, Carlson (2010) discorre sobre como a maior parte dos trabalhos da arte performática moderna e contemporânea não tem como base a incorporação de personagens criados por outros indivíduos. Ao invés disso, o artista é capaz de direcionar o foco do trabalho para referências autobiográficas. De certa maneira, esse é um processo de tomar consciência de si para ter capacidade de elaborar a partir das próprias experiências e, então, transmitir isso a um público. O fato de ser focado em si mesmo, mais do que nunca, coloca o corpo no centro da ação. É dessa maneira que a performance se relaciona diretamente com a busca por subjetividade e identidade – por meio da abordagem de temáticas raciais e/ou de gênero, por exemplo.

Vale ressaltar a esse ponto que, tratando a performance de uma ação sempre direcionada a um outro e reconhecida (ou não) por esse, tais realizações cênicas estão sob crivo e validação de um determinado público. Assim, torna-se importante ponderar a respeito de como esse público pode ser acessado durante a realização das ações. As artistas elencadas nesse trabalho exploram diferentes maneiras de alcançar determinada audiência, especialmente em situações em que a ação necessita de um local específico para ser realizada. Desse modo, é possível refletir sobre as maneiras de sistematizar a produção da imagem-registro das performances que contam com a presença física, de modo a não esgotar o trabalho na efemeridade da realização cênica. Em vista disso, Luciano Vinhosa (2014) argumenta que, por volta dos anos de 1960 e 1970, quando a prática das artes performáticas tiveram crescente notoriedade, o movimento de registrar uma ação em que houvesse a

presença física do artista, era visto apenas como um meio relativamente “imparcial” de documentar o ocorrido. Segundo o autor, foi a partir dos anos de 1990 que a fotoperformance passou a ser explorada como uma forma autônoma de produção artística, isto é, reconhecer o registro por meio de foto ou vídeo como uma maneira consciente de produzir imagens.

Vinhosa (2014) segue a argumentação mostrando como essa discussão parece colocar em conflito a ação *versus* a produção imagética, pontuando a necessidade de destacar que são instâncias distintas com características específicas, ou seja, a produção da imagem não diminui a força ou o impacto da ação, podendo, pelo contrário, potencializá-la quando sistematizada de modo consciente. Assim, Vinhosa (2014) destaca que, embora a performance se caracterize como uma ação fulgaz – espacialmente e temporalmente localizada e voltada para um público específico – o acesso à memória desse acontecimento se dá por meio das imagens produzidas, que permitem resgatar o contexto e o conceito. Isso ainda permite ultrapassar o ambiente específico em que a ação ocorreu, atingindo um público mais amplo e heterogêneo, com o intuito de expandir sua força política.

O autor expõe ainda uma descrição de como estruturar e organizar trabalhos de fotoperformance, apresentando três métodos técnicos que podem aparecer de forma combinada ou individual. O primeiro deles é a colagem, que se constitui a partir da associação de imagens de diversas naturezas, sintetizadas em um único espaço. Outro procedimento é o da montagem, que se baseia em técnicas cinematográficas para a construção de narrativas – não necessariamente lineares –, elaborando sequências de imagens em ordem lógica, e que podem ser acrescidas de legendas. Por último, o autor ressalta a *mise-en-scène*, construída a partir da encenação performática diretamente para a câmera. Esse método é um dos mais utilizados atualmente, por permitir como resultado a elaboração de imagens potentes e emblemáticas, a fim de que uma única imagem tenha força suficiente para transmitir o conceito e impactar a audiência.

Fundamentada por tais considerações, é possível perceber que as imagens são resultado do processo de registro, mas são sucedidas de uma elaboração previamente planejada pelas artistas estudadas nesse trabalho. É a partir dessas imagens que se constrói um inventário necessário para perceber as reverberações das realizações cênicas. Dessa maneira, considero de grande relevância vislumbrar a trajetória das artistas como modo de entender a

relação de cada uma com as temáticas relacionadas ao corpo, à nudez e ao feminino. Da mesma forma, é pertinente verificar a relação entre o *corpus* e os demais trabalhos desenvolvidos e, especialmente, perceber as características dos corpos colocados em cena, que são capazes de gerar determinadas ressonâncias.

3. QUAIS CORPOS ESTÃO EM CENA?

Com o intuito de compreender quais características compõem a corporeidade apresentada em cena, e quais são as reverberações que ela possibilita, pretendo, nesse capítulo, apresentar um panorama da trajetória de Ludmilla Ramalho, Berna Reale e Ana Luisa Santos. A intenção de estabelecer diálogo com os demais trabalhos das artistas permite o entendimento de variados modos de colocar-se em cena, de testar os limites do corpo, a recepção do público, a possibilidade de trabalhar com materiais diversos, de experimentar o modo de elaborar e difundir imagens estáticas ou em movimento.

Assim, dou início a esse movimento apresentando o percurso de Ludmilla Ramalho. A artista é graduada em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais e desenvolve uma produção que tensiona as fronteiras entre teatro e performance. Dentre os trabalhos listados em seu portfólio, o desnudamento do corpo aparece em *Ordem e Progresso (2016)*, em que a performer encontra-se completamente nua, com os pés calçados com um coturno e a bandeira do Brasil enrolada em torno de toda a cabeça. Uma corda presa ao pescoço de Ludmilla é o meio pelo qual um homem – vestido de terno, chapéu e um tecido azul em torno do pescoço – puxa o cavalo em que a artista está montada, guiando-a em meio ao público que assiste a ação. Segundo Élise Girardot, esse trabalho, que leva como título a inscrição contida na bandeira brasileira, foi uma resposta de Ludmilla ao processo político enfrentado no país em 2016, que culminou no impeachment de Dilma Rousseff.

Figura 7: *Ordem e progresso* (2016), por Ludmilla Ramalho. Foto de divulgação.



Fonte:

<http://pointcontemporain-pratiquescritiques.com/boca-a-boca-entretien-n-2-ludmilla-ramalho-t-lucas-dupin-cum-uruxatiba-bahia-20-12-17/>

Um trabalho mais recente que aborda diretamente questões relacionadas à performance de gênero é *Orlando - um prólogo* (2018). Em entrevista, Ludmilla aponta como essencial a parceria com Diego Bagagal, que assina a dramaturgia e a direção da montagem. Além disso, indica que o processo aconteceu a partir de textos dos dois, mas usando como base a obra literária “Orlando: Uma biografia” de Virginia Wolf - especialmente o prefácio da obra, por isso o termo “um prólogo” presente no título.

Parte da realização cênica foi desenvolvida durante a participação de Ludmilla em uma residência artística, ocorrida no inverno português. A esse evento deve-se a ambientação introspectiva que compõe o referido trabalho. Além disso, há destaque também para a linguagem da dramaturgia, que busca ser semelhante a um fluxo de consciência. A montagem traz a artista com um visual andrógino – cabelos curtos e roupas de alfaiataria em tons

sóbrios. Apesar de ser baseada em uma obra de 1928, a realização cênica tem questões atuais sobre gênero e sexualidade. Além disso, no processo dessa abordagem, há o desnudamento parcial da artista.

Figura 8: *Orlando - um prólogo* (2018), por Ludmilla Ramalho. Foto de Luiza Palhares.



Fonte: <https://ludmillaramalho.com/trabalhos/orlando-um-prologo/>

Ludmilla foi uma das organizadoras e coordenadora do *1º Fórum de Fotoperformance* que ocorreu em Belo Horizonte, em outubro de 2019. O evento foi elaborado a partir de palestras, videoconferências e mesas-redondas. Além disso, contou com artistas, pesquisadores e curadores para discutir, sob diferentes perspectivas, o tensionamento entre registro e obra. Somado a essa questão, foi posta em diálogo a temática do lugar ocupado atualmente pela fotoperformance no cenário nacional. A conversa ainda foi desenvolvida em torno da internet como meio de divulgação de tais obras, e da autonomia da imagem quando disponibilizada *online*, incluindo a possibilidade de sua reprodução fora de contexto, o que pode gerar engajamentos diversos, conforme veremos no capítulo seguinte.

Dando sequência a apresentação das artistas, apresento os trabalhos desenvolvidos pela paraense Berna Reale. A performer é formada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará, localizada na cidade de Belém, onde nasceu e vive até os dias atuais. Além de trabalhar com performance, fotografia e instalação artística, Berna também é perita criminal. É interessante pontuar que a aproximação da artista com o ofício de perita deu-se por meio de uma intervenção fotográfica realizada por ela no Mercado de Carne do Complexo Ver-o-Peso, em Belém. Tal intervenção foi concebida a partir de uma pesquisa realizada pela performer junto ao Centro de Perícias Renato Chaves, onde passou a trabalhar alguns anos depois. A paraense afirma em entrevista que o interesse pelo mercado parte da visão de como ele constitui-se como um estômago da cidade, ou seja, um lugar de fartura e de miséria, em que há o alimento e a fome.

Os conhecimentos adquiridos a partir do trabalho com a perícia impactam diretamente nos trabalhos artísticos, como no caso de uma das performances mais conhecida de Berna: *Quando todos calam* (2009), também realizada no Mercado do Ver-o-Peso. Nessa ação, a performer deita nua em uma mesa coberta por um forro rendado branco, coloca carne fresca sobre o ventre e permanece imóvel, deixando seu corpo à serviço dos abutres. Durante todo o tempo, os urubus oscilam entre a aproximação – atraídos pelas vísceras – e o afastamento – quando percebem que há também um corpo vivo e, por isso, ainda quente. É dessa maneira que emergem das fortes imagens criadas na ação a reflexão sobre a violência inscrita na possibilidade de consumo do corpo, além da dualidade em relação a qual é a carne disponível.

Figura 9: *Quando todos calam* (2009), por Berna Reale. Foto do portfólio da artista na Galeria Nara Roesler.



Fonte: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

Outro trabalho em que Berna aborda a noção do corpo enquanto carne é em *Sem Título/Limite Zero* (2011), trabalho que traz a performer com as mãos e os pés atados a uma barra de ferro e a cabeça raspada, de modo que o corpo de Berna assume a posição de um animal morto. A barra de ferro com o corpo pendurado é transportada pelas ruas por homens vestidos de branco e com galochas, assemelhando-se às vestimentas utilizadas em açougues, mas também fazendo uso de máscara hospitalar, o que faz com que a imagem seja associada também com o uniforme de enfermeiros.

Figura 10: *Limite Zero* (2011), por Berna Reale. Foto do portfólio da artista na Galeria Nara Roesler.



Fonte: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

É importante destacar como o corpo não deixa de ocupar a centralidade no trabalho de Berna, que continua a abordar símbolos de violência e de processos de silenciamento. Em seu trabalho mais recente, *Ginástica da pele* (2019), a artista critica diretamente o sistema penitenciário – e a denúncia é feita, como o nome sugere, especialmente através da pele. O trabalho reúne cerca de 100 jovens, entre 18 e 29 anos, cuja escolha foi baseada pela idade, cor da pele, sexualidade, e o fato comum a todos de já terem sofrido abordagens pela polícia por causa da aparência. Os jovens utilizam bermudas na mesma cor de sua pele e são dispostos em cinco fileiras, de modo a seguir padrões de treinamentos militares. O degradê de tons de pele que se estabelece e as características consideradas no processo de seleção

constituem uma amostragem do sistema prisional brasileiro. A ação tem Berna no comando da contagem e a cada ordem os movimentos realizados pelos garotos são os mesmos exigidos em uma abordagem policial, ou seja, a sequência de colocar as mãos na cabeça, ajoelhar e deitar no chão.

Figura 11: *Ginastica da Pele* (2019), por Berna Reale. Foto de divulgação.



Fonte:

<https://www.premiopipa.com/2019/12/berna-reale-elabora-performance-em-que-critica-o-sistema-prisional/>

Em uma exposição individual realizada pela artista no Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo, em 2017, o tema principal dos três trabalhos exibidos foi a violência de gênero, com o intuito de retratar a condição feminina na sociedade. Um dos trabalhos não conta com o processo de desvestimento do corpo; ao contrário, é a partir dos elementos que vestem o corpo que a nudez é evocada – assim como em *Rosa Púrpura* (2014), que será abordado adiante. Tal trabalho é intitulado *Vã* (2017), e consiste em uma série de sete fotografias em que Berna é uma lutadora de boxe, em cima de uma cama de ferro,

debatendo-se em vão, conforme sugere o nome, uma vez que não aparece enquadrado na foto com quem a luta está sendo estabelecida – consigo e/ou com um outro. Um dos elementos mais expressivos sobre o corpo é um cinto de castidade medieval, uma referência direta ao aprisionamento feminino em seu próprio corpo. Além disso, a lutadora utiliza luvas de boxe feitas de pelúcia na cor rosa, em que a maciez do material estabelece um contraste direto com o esforço pela luta que é retratado na expressão facial da artista. A cor rosa está presente em todos os trabalhos dessa exposição, como um elemento que remete diretamente ao estereótipo de feminilidade.

Há também alguns trabalhos em que a nudez “atravessa” as roupas. Um exemplo é a fotoperformance *Sim senhor (2010)*, em que Berna é retratada como uma freira em um hábito transparente. A obra baseia-se em uma pesquisa que aponta inúmeros casos de estupros de freiras por padres, e indica a violação – do físico e do sagrado – acobertada pela Igreja Católica. Além disso, em seus trabalhos mais recentes, o uso da vestimenta para abordar a temática relacionada às questões de gênero aparece através de “Bi”, uma personagem descrita como não-binária que tem o corpo completamente coberto por uma malha cor-de-rosa, com destaque para peitos e testículos em tamanhos exagerados. Os primeiros trabalhos que trazem a personagem são fotografias que fizeram parte da exposição *Enquanto você ri (2019)*, em Nova York. A personagem também possui um canal no Youtube³, em que dança e canta músicas que abordam o corpo e a sexualidade.

³ Os vídeos da personagem *Bi* estão disponíveis em:
https://www.youtube.com/channel/UCy8Y0hRIp_R5uolvw4_-ASQ, acesso em 09.09.2018

Figura 12: *Eu ajoelho e você reza* (2019), por Berna Reale. Foto disponibilizada pela Galeria Nara Roesler



Fonte: <https://nararoesler.art/exhibitions/156/>

Por fim, o percurso de Ana Luisa Santos, mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, artista visual de performance e escritora. Sua trajetória apresenta uma ligação direta com moda e figurino, pois, durante os sete anos que coordenou Núcleos de Pesquisa do Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte, foi também responsável por administrar o Núcleo de Pesquisa em Figurino. Essa aproximação permite que a própria artista elabore os figurinos de suas performances, especialmente os que se agrupam no que ela chama de “figurinos efêmeros” ou “figurinos relacionais”: trabalhos em que o desenrolar da ação acontece a partir da construção ou da desconstrução da materialidade do figurino. Assim, ao tratar dessa categoria em entrevista, a artista destaca que é o próprio figurino “que desencadeia o jogo da ação cênica nessa performance e ele é gerador de perplexidade, de estranhamento por si só devido a sua materialidade” (MANSO, 2017, p.30). Esse modo de desenvolver os figurinos é capaz de potencializar o transbordamento das fronteiras do corpo, especialmente no caso da performance *Melindrosa* (2014), que será analisada adiante. Outro trabalho que aborda o conceito é *Desfile* (2010), que traz a noção da roupa como alimento social. Neste, a performer realiza o ato de desfilar utilizando roupas feitas de pães e biscoitos,

acompanhada dos artistas Marco Paulo Rolla, Marc Davi, Ed Marte, Juliana Capibaribe e Renata Soares. Nesse caso, é a partir do movimento e do atrito do corpo que os figurinos vão se desfazendo, além de apresentarem a possibilidade de serem comidos pelos próprios performers e pela audiência.

Crisálida (2012) também conta com figurinos efêmeros: o nome da ação corresponde ao terceiro estágio de desenvolvimento de uma borboleta. É dentro da crisálida que ocorre a diferenciação sexual do inseto. Por causa disso, Ana Luisa cria seu próprio casulo a partir de corda sisal, para experimentar o estado de permanência por uma longa duração, até começar a desfazer o alvéolo, revelando a nudez do corpo.

Figura 13: *Crisálida* (2012), por Ana Luisa Santos. Foto Guto Muniz.



Fonte: <https://www.anasantosnovo.com/CRISALIDA>

A experimentação com os figurinos efêmeros, em geral, conta com a criação a partir de materiais alternativos ao tecido. Contudo, Ana Luisa desenvolve um outro tipo de exercício que pretende experimentar o processo de vestir e desvestir abordando trajes sociais. Um exemplo é *Nu não vendo ven(dada)* (2009), que ocorre a partir de uma instalação composta

por diversas roupas e acessórios espalhados no espaço e uma máquina de costura que funciona automaticamente, preenchendo o ambiente com seu ruído. É por esse cenário que a performer desloca-se, nua e vendada, com a oportunidade de experimentar, sem enxergar, as roupas que estão no caminho, podendo atribuir funções variadas a cada peça, e ainda oferecer seu corpo ao olhar do outro. Mais uma ação que trabalha diretamente a relação entre ver e ser visto é *Impressionista* (2015), que consiste no processo da artista despir-se completamente, restando em seu corpo apenas os óculos, intermediário que conecta o olhar dela ao do público no processo de compartilhamento da presença da nudez.

Ademais, em 2017, Ana Luisa Santos organizou o *Perfura - Ateliê de Performance*, um espaço aberto ao público localizado no Sesc Palladium, em Belo Horizonte, que durante dois meses apresentou programação diária com exercícios e conversas sobre a temática do corpo e da performance. Esse foi um importante ambiente de experimentações, em que todos os artistas envolvidos puderam explorar inclusive a nudez do corpo. A ação proposta pela artista, que leva o mesmo nome do evento, *Perfura* (2017), também é um exercício de intimidade com a audiência, em que Ana Luisa decide compartilhar parte da sua vida por meio da exibição de todo o conteúdo de sua bolsa. A artista vai mostrando ao público item por item – do dinheiro aos amuletos – e agrupa-os em uma espécie de instalação, que ainda conta com as roupas que a performer despe em seguida. O próximo movimento é de propor um pacto de sangue, firmando laços com as pessoas presentes.

Além disso, há trabalhos em que a busca pela intimidade pode estabelecer-se com alguém específico, como é o caso de *Obrigada pela preferência, volte sempre* (2017), que conta com a participação de Jonata Vieira. Após permanecerem de pé, vestidos e de frente um para o outro por uma certa duração de tempo em que a conexão entre eles se estabelece, os artistas começam a tirar uma peça de roupa por vez. A maneira progressiva como eles se desvestem permite que eles mantenham contato visual durante todo o processo. Quando a nudez completa acontece, eles saem correndo para buscar sacolas plásticas, como as que são distribuídas em supermercados, e iniciam uma tentativa de acumular o maior número possível de sacolas em seus corpos, sem deixar que caiam no chão. Em seguida, os performers experimentam manter as sacolas entre seus corpos, em uma espécie de coreografia de troca de afetos, que começa em um plano alto e só termina quando ambos chegam ao chão.

Figura 14: *Obrigada pela preferência, volte sempre* (2017) por Ana Luisa Santos e Jonata Vieira. Foto de Luiza Palhares.



Fonte: <https://www.anasantosnovo.com/OBRIGADO-PELA-PREFERENCIA-VOLTE-SEMPRE>

Além da interação interpessoal, o uso das sacolas em *Obrigada pela preferência, volte sempre* permite apontar performances em que a relação entre o público e a nudez é mediada pela interação da artista com outros objetos. Da mesma forma apresenta-se *Pele* (2017), que também fez parte da programação do evento *Perfura* e aborda a noção da pele como superfície porosa de referências, desejos e narrativas. Ana Luisa inicia essa ação nua, fazendo a leitura do significado da palavra pele. Em seguida, deita no chão, e os artistas Clarice Lacerda, Thais Geckseni e Vitor Galvão cobrem o corpo da performer de livros abertos, criando uma espécie de pele de páginas. Em uma perspectiva parecida, também fizeram parte do evento as performances *Body paint e a cidade cinza* (2017), em que a artista Zaika dos Santos realiza uma pintura corporal em Ana Luisa com caneta acrílica, e *Unção* (2017), realizada em parceria com Fernanda Branco Polse, Guilherme Morais, Jonata Vieira e Renato Negrão, em que os performers, de maneira alternada, preparam a nudez do corpo do outro através de um ritual com óleos aromáticos.

Figura 15: *Pele* (2017), por Ana Luisa Santos. Foto de Luiza Palhares



Fonte: <https://www.anasantosnovo.com/PELE>

Do mesmo modo, a interação em *Pégasus* (2014) dá-se a partir do corpo nu, inicialmente em um estado de inércia – no qual a artista, deitada sobre as próprias pernas e com os braços estendidos, é contemplada pelo público – e que passa a realizar movimentos em torno e juntamente a uma sela de cavalo. Os movimentos são alternados entre momentos de submissão e de afirmação, terminando em uma posição em que a sela representa uma versão ampliada da vagina.

Figura 16: *Pégasus* (2014), por Ana Luisa Santos. Foto de Fernanda Branco Polse



Fonte: <https://www.anasantosnovo.com/PEGASUS>

Seguindo na relação com objetos, em alguns casos a proposta é de tensionamento, como *Decolonial* (2015). Ana Luisa explora a submissão de seu corpo, que é colocado para deslocar-se sobre quatro apoios, tendo como vestimenta apenas um blazer. O movimento pelo espaço acontece enquanto a performer transporta na boca uma barra de rapadura⁴, até que a força muscular do maxilar se esgote ou o doce se despedace. Outra ação que também interpela os limites do corpo é *Ralo* (2012), em que a artista tem como traje apenas uma bandagem em torno das pernas e da genitália, e o torso nu é atado ao espaço por fios que estão presos por quatro ventosas, e essa ligação é tensionada ao máximo. Por outro lado, em *Pérola* (2014), a dinâmica é realizada em parceria com Fernanda Branco Polse, ambas nuas e sentadas em torno de uma mesa que contém uma ostra e um martelo. Enquanto Ana Luisa está com a cabeça coberta por pérolas falsas, ela mantém os braços estendidos na direção de Fernanda, que por sua vez abre a ostra para retirar a pérola verdadeira de dentro.

⁴ Trata-se de um tradicional doce mineiro feito a partir da cana de açúcar.

Outro exemplo que pretende ser um teste de resistência do corpo é *Xowoman - Ensaio para um monólogo* (2015). Essa realização cênica apresenta o corpo nu da artista segurando um manequim em suspensão, que representa um corpo-fêmea também nu, e a duração da ação é indicada pelo limite da força, ou seja, até quando a performer conseguir sustentar o corpo-manequim. Ao fim, Ana Luisa questiona “desde quando isso é um monólogo?”, buscando indagar as demandas contemporâneas de produção incessante de discursos que pretendem narrar a própria história de quem o faz. Esses discursos, na maior parte das vezes, são produzidos e consumidos por meio de monólogos, especialmente ao tratar-se de espaços digitais.

Ao abordar construção de narrativas, em *Inflamável* (2014) a elaboração sobre a nudez é feita por meio de fotografias que contém o corpo nu da performer junto a placas de trânsito. A relação entre essa construção e a elaboração sobre o nu dá-se uma vez que é possível mudar a percepção sobre o corpo de acordo com o conteúdo e o modo pelo qual a placa é posicionada. Destaca-se também a realização cênica *Trans* (2012), realizada em conjunto com Guilherme Morais, com dramaturgia que busca discutir as imposições em torno da lógica do binarismo de gênero que acontecem por meio da atribuição de características biológicas ou sociais. Assim, por meio da ironia e do humor, a dupla dialoga com o público através de músicas e textos, a fim de questionar as características que são socialmente atribuídas a cada gênero em áreas diversas, como modo de agir, de relacionar-se e de vestir-se. Seguindo a mesma temática diretamente questionadora dos padrões de gênero, em *Viril* (2018) a performer permanece sentada em um vaso sanitário, nua, lendo um texto que trata de estudos sobre masculinidade e sua relação com determinados trabalhos artísticos, além de como isso se conecta com as linguagens de violência, especialmente dentro da economia sexual do patriarcado.

4. O QUE FAZEM ESTES CORPOS EM CENA?

A partir das trajetórias das artistas, esse capítulo busca destacar algumas realizações cênicas que têm em comum a temática relacionada à violência de gênero, e nas quais esta questão está explicitada por meio do ato de vestir ou desvestir o corpo. A análise desses elementos inicia-se com a realização cênica *Fuck Her* (2017). A performance conta com um ambiente escuro, em que a única luz está direcionada ao espaço cercado por tijolos, e no qual uma poeira fina se espalha pelo ar em meio ao som de animais piando. Ao aproximar do reduto, o espectador depara-se com o corpo nu de Ludmilla Ramalho deitado no chão, movimentando-se o mínimo possível – apenas a respiração pode ser notada pelo abdome. Seu corpo é coberto apenas por ração para aves, uma ração fina e amarela que se espalha pelo ar à medida em que as dezenas de filhotes de galinha movimentam-se pelo mesmo espaço em que a performer está em repouso. Os pintos permanecem na ação contínua de se alimentarem da ração e defecar, enquanto Ludmilla permanece imóvel, tendo assim seu corpo lentamente desnudado. Enquanto alguns dos bichos movimentam-se por toda a extensão do espaço, outros concentram-se em determinadas partes do corpo em que há maior quantidade de ração. Assim, o que acaba por ocorrer é um processo de desnudamento gradual e irregular, ou seja, enquanto algumas partes do corpo da artista ficam totalmente à mostra, outras ainda estão soterradas em meio a ração.

Os filhotes de galinha têm acesso a todas as partes do corpo de Ludmilla, sem que haja qualquer tipo de reação por parte da performer – mesmo quando estes bicam partes mais sensíveis, como seu rosto ou seus seios, por exemplo. Essa ação tem duração de aproximadamente cinquenta minutos, e todas as vezes foi realizada em centros culturais, como no Sesc Palladium, em Belo Horizonte, durante o *Perfura* (2017), evento anteriormente mencionado no presente estudo.

Figura 17: “Pintos” alimentando-se sobre o corpo da artista. *Fuck Her* (2017), por Ludmilla Ramalho. Foto de Luiza Palhares



Fonte: <https://luizapalhares.com/trabalhos-em-fotografia/fuck-her-ludmilla-ramalho/>

Dando sequência às performances que foram concebidas para serem realizadas em ambiente fechado, *À frio* (2017), de Berna Reale, foi idealizada pela artista paraense para ser registrada em vídeo, com a finalidade de compor a exposição individual *Vão*, que esteve no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo em 2017. No vídeo, a performer entra em um galpão com gelo por toda parte. Seu corpo está coberto apenas por uma capa com capuz, feita de plástico transparente e fosco. Nos primeiros instantes, o capuz não cobre a cabeça e revela de maneira direta que o cabelo está raspado. Tal elemento compõe o visual andrógino do corpo, que se apresenta nu por baixo da transparência do traje. Em seguida, a artista coloca um aparelho de proteção auricular cor-de-rosa, e nesse momento podemos perceber que ela também está vestida com luvas na mesma cor. No ambiente, há homens com roupas pretas, utilizando os mesmos aparelhos de proteção, porém nas cores azul e preto, e todos usam galochas brancas. As figuras masculinas estão realizando tanto o trabalho de recolher gelo

com uma ferramenta específica para a tarefa, como o de seguir com a produção da fábrica, enquanto Berna se coloca a enxugar gelo com um pano branco. O vídeo intercala imagens do gelo, do trabalho realizado pelos homens e do exercício constante da performer em meio a isso tudo.

Figura 18: Traje e aparelhos de proteção. *A frio* (2017), por Berna Reale. Foto do portfólio da artista na Galeria Nara Roesler.



Fonte: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

Se em *A frio* (2017) a vulnerabilidade do corpo feminino é mostrada a partir de seu desnudamento, em *Rosa Púrpura* (2014), performance também concretizada por Berna, tal condição deve-se justamente ao ato de vestir, que caracteriza toda a ação. A realização cênica reúne um grupo de cinquenta mulheres que marcham com postura firme pelas ruas da cidade de Belém. Atravessando a cidade, essas mulheres são seguidas por uma banda composta apenas por figuras masculinas que vestem trajes militares e ditam o ritmo do desfile.

Enquanto isso, as roupas utilizadas pelas mulheres remetem a um uniforme colegial – camisa de botões branca e justa, saia de pregas cor-de-rosa, meias brancas até o joelho e sapatilhas pretas. Apesar das vestimentas idênticas, é relevante destacar que neste desfile os corpos têm diferentes tamanhos e estruturas - ao contrário de um desfile de moda, por exemplo, em que normalmente se elege uma estrutura corporal com características específicas como mais uma maneira de tornar homogênea a narrativa visual. Neste caso, a uniformidade dos corpos se firma a partir das próteses carregadas na boca pelas mulheres, o que

potencializa o sentido da ação por fazer referência direta a bocas de bonecas infláveis. Novamente, a cor rosa é utilizada como primeiro elemento que apreende o olhar em torno da feminilidade.

Figura 19: Mulheres vestidas com uniforme colegial e boca-prótese. *Rosa Púrpura* (2014), por Berna Reale. Foto do portfólio da artista na Galeria Nara Roesler



Fonte: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

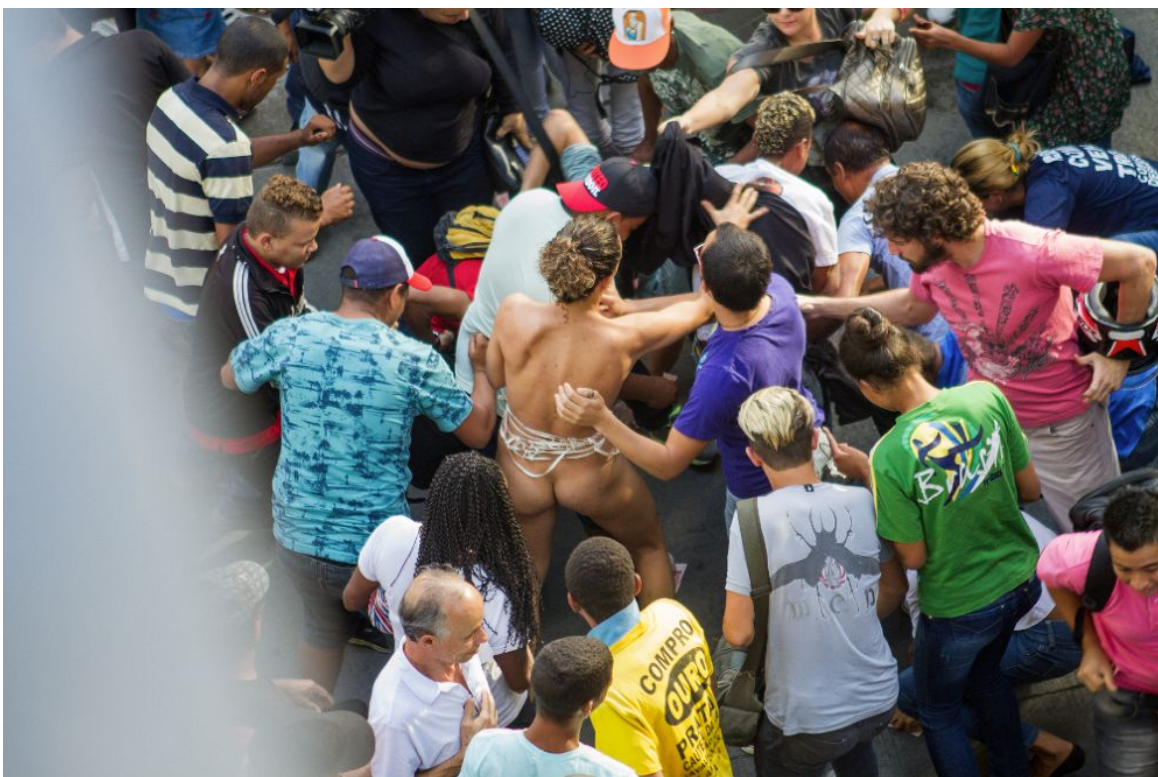
Considerando outro trabalho que foi executado no ambiente público da rua, temos *Melindrosa* (2014). Ao chegar à Praça Sete de Setembro, em Belo Horizonte, Ana Luisa Santos apresenta-se com o corpo totalmente depilado, os cabelos presos atrás da cabeça, maquiagem leve e sapatos de salto – aludindo a símbolos de feminilidade próprios aos estereótipos de gênero. A figura da melindrosa, com o vestido composto por notas de dez reais, logo chama atenção das mais variadas pessoas que trabalham ou transitam pelo local e, assim, um público significativo reúne-se em torno da performer. Entretanto, esses elementos

não pareceram suficientes para o grupo de pessoas presente durante a intervenção pois, pelo registro em vídeo⁵ da realização cênica, é possível atentar aos comentários feitos por alguns transeuntes, que questionam principalmente sobre o “lugar de mulher” e o “não direito de expor um corpo feminino em praça pública”. A partir disso, seguem comentários questionando “se ela é uma mulher de verdade”, além das tentativas de olhar por debaixo do traje. Os comentários ocorrem enquanto Ana Luisa ainda está vestida e, mantendo uma postura firme, ela responde com indagações: “Você vai pegar o dinheiro? Vai pegar mesmo? Vai tirar a minha roupa?”.

A ação dura aproximadamente quinze minutos, e durante todo esse tempo os espectadores tentam intervir de maneiras distintas: seja diretamente com a performer ou entre si – com risos, tentativas de interpelação, registros em câmeras de celulares e comentários irônicos, de sedução ou provocação. Assim, estabelece-se uma atmosfera de desafio e confronto pela tentativa de acesso ao corpo da artista. Até que, em determinado momento, um homem presente entre o público parte para retirar o dinheiro-vestido, confirmando assim que a performer não apresenta nenhuma reação agressiva diante do ato.

⁵ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/110795368> - acesso em 09.09.2019

Figura 20: Público retirando o vestido de notas. *Melindrosa* (2014), por Ana Luisa Santos. Foto de Luiza Palhares.



Fonte: <https://anasantosnovo.com/MELINDROSA-1>

O fato da performer não apresentar uma reação física contundente caracteriza-se como um pretexto para que os outros espectadores sintam-se no direito de apropriar-se do dinheiro e, com isso, anular completamente o corpo presente – seja em sua materialidade ou em sua subjetividade. Assim, é como se a retirada do dinheiro por um espectador tivesse validado as hipóteses propostas pelos comentários sobre a desvalorização do corpo da mulher. Bastou que um espectador se dirigisse ao corpo de Ana Luisa e tirasse de seu vestido algumas notas para que outros presentes avançassem contra a performer de forma instantânea, arrancando de sua roupa todas as notas e deixando-a exposta em aproximadamente 10 segundos, como é possível observar na Figura 20. Conforme planejado previamente, a artista foi imediatamente amparada por integrantes de sua equipe, que cobriram seu corpo com uma capa preta, enquanto era escoltada para fora da praça, encerrando assim o ato performático.

Embora as quatro performances descritas apresentem formatos distintos, tenham sido

direcionadas a públicos também distintos e carreguem seus significados, símbolos, representações e concepções particulares, é possível elegermos algumas questões comuns a elas que me parecem essenciais nesse trabalho. Desse modo, a busca é por ressaltar e discutir como os elementos referentes ao feminino, especialmente àqueles expressos no corpo ou na relação deste com o vestir e o desvestir, são tomados pelas artistas durante a ação e levados a compor a narrativa da realização cênica, emprestando sentido e significado ao que se deseja comunicar ao público.

4.1 Centralidade sobre o corpo feminino: o formato da ação

A centralidade sobre o corpo, mais especificamente sobre o corpo feminino, apresentada nas performances de Ludmilla, Berna e Ana Luisa não é apenas por sua pura e simples presença no ato performático. O corpo feminino ocupa ali uma posição medular, sendo parte de um conjunto de proposições que se relacionam de maneira interdependente para que a performance possa ocorrer. Cada detalhe é pensado, concebido para que a relação, o significado, a representação desejada sobre a temática possam ser entregues, desde os materiais utilizados, até o modo de apresentação das artistas, passando pelo local e formato de exibição da realização cênica.

Nessa perspectiva, torna-se necessário debruçar esforços de análise sobre o formato pelo qual a realização cênica foi elaborada. Tal elemento ocupa lugar de relevância dentro das performances aqui analisadas, ao passo que oferece significativa contribuição para o processo de constituição da visibilidade do corpo feminino em cena.

Deste modo, no trabalho de Ana Luisa Santos, um elemento relevante a respeito deste processo é o que a performer chama de “transbordamento das fronteiras do corpo” (MANSO, 2017). Esse é um fator de grande importância para a pesquisa da artista sobre “figurinos efêmeros”, em que toma o figurino como o dispositivo por meio do qual a ação cênica será desencadeada. A ideia de levar *Melindrosa* para a Praça Sete, possivelmente um dos pontos mais movimentados do centro da cidade de Belo Horizonte, parte da elaboração do vestido feito de franjas com notas de dez reais. O vestido é curto e por isso cobre os seios, a barriga e a genitália. Dessa maneira, a narrativa se constrói pelo jogo estabelecido com o público, com

movimentos regidos por princípios de interesses e tensões, tendo como disparo da ação a possibilidade de desfazer o vestido de dinheiro, revelando a nudez de Ana Luisa.

Vale ressaltar que o termo “melindrosa” é correspondente na língua portuguesa à *flapper*, que tem como significado “mocinha exagerada nas maneiras de vestir” (CUNHA, 2007). Tal termo refere-se a moças jovens da década de 1920, sobretudo nos Estados Unidos, que desafiaram as convenções sociais por usar roupas e cabelos curtos e ter atitudes como beber, fumar, dirigir e ter comportamento sexual casual. Foi pelo modo transgressor que se tornaram símbolos da luta e resistência contra a sociedade machista e patriarcal. No Brasil, a figura da melindrosa é reconhecida como personagem recorrente em bailes e blocos de carnaval até os dias atuais. Seu figurino é composto por um vestido bem curto que deixa exposto colo, coxas e pernas. O maior destaque é para as fileiras sobrepostas de franjas, que conferem leveza e movimento a quem o veste. Por seu caráter sensual, esse traje costuma ser utilizado também em representações de mulheres em cabarés.

Figura 21: Vestido de notas. *Melindrosa* (2014), Ana Luisa Santos. Foto de Luiza Palhares.



Fonte: <https://anasantosnovo.com/MELINDROSA-1>

Ao considerar o traje de cena como um investimento simbólico carregado de intencionalidades, todo esse processo negocia com o referencial imagético e com os valores dos espectadores. Dessa maneira, o figurino é parte de uma complexa rede de itens que compõem uma realização cênica e, por sua vez, inclui os adereços, os acessórios, o cabelo, a maquiagem e todos os elementos que ajudam a contar uma história. Além disso, nesse objetivo de auxiliar a comunicabilidade da narrativa, serve-se de elementos de cor, forma e textura, por exemplo.

No caso de *Melindrosa* (2014), o status de poder que o público reconhece no traje composto pelas notas de dez reais parece fundamental para o desenvolvimento da narrativa dessa performance, conforme aponta Mendonça, Dias e Manso (2019). Aqui, pode-se pensar que a violência de gênero é discutida a partir da lógica monetária que serve para amparar e legitimar a ação de desvestimento – inclusive porque parte dos comentários que o público faz quando a artista chega ao local é de que “o dinheiro compra tudo”. Ademais, os espectadores testam os limites de acesso ao corpo, mediante a tentativa de “ganhar” todo o dinheiro por meio de falas como “quem acertar quanto dinheiro tem aí leva tudo?”. Nesse movimento, é possível perceber como o público foi aglomerando-se em torno de Ana Luisa na Praça Sete, de modo que a configuração espacial parece se ater à intimidação da performer. Conforme a figura 22, é possível notar que uma espécie de arena predominantemente masculina é formada em torno da artista, estreitando-se cada vez mais e, assim, cria certo enclausuramento sobre seu corpo e coloca-o no centro das atenções e disputas.

Figura 22: Aglomeração do público. *Melindrosa* (2014), Ana Luisa Santos. Foto de Luiza Palhares.



Fonte: <https://anasantosnovo.com/MELINDROSA-1>

Embora de modo distinto à *Melindrosa*, a performance *Rosa Púrpura*, de Berna Reale, também estabelece uma relação com o espaço público da rua ao propor para sua realização uma espécie de desfile cívico-militar. Nesse caso, é o ato de desfilar o responsável por produzir visibilidade ao corpo feminino. Somado a isso, é possível considerar que essa visibilização é reforçada pela presença de figuras masculinas fardadas que as acompanham bem de perto, como podemos observar na figura 23. A presença dos doze homens, que vestem roupas militares, parece caminhar no sentido de duas representações: a vigilância sobre os corpos femininos que desfilam, e uma certa celebração dos mesmos. Essa última representação relaciona-se ao fato desses homens fardados estarem munidos de instrumentos musicais e, assim, integrarem uma banda que toca durante o desfile. A partir disso, é possível pensar na performance pelo viés festivo que a música concede ao desfile, como uma espécie de celebração ao modelo homogêneo, organizado e sexualizado imposto àqueles corpos

femininos, bem como uma celebração do consumo, já que aludem claramente à “bonecas infláveis”.

Figura 23: Presença de banda militar no desfile. *Rosa Púrpura* (2014), por Berna Reale. Foto do portfólio da artista na Galeria Nara Roesler.



Fonte: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

Em contrapartida, é relevante perceber como *Fuck Her* é elaborada em formato de exposição, ou seja, para ser executada em locais fechados e com público controlado. Trata-se de uma ação planejada para um ambiente artístico-cultural e, portanto, expositivo. Tal formato garante mais do que a visibilidade ao corpo, direcionando o público quase que exclusivamente para a ação, mas é também capaz de reforçar o olhar para a ideia apresentada sobre o método de consumo do corpo. Essa maneira retrata como o corpo feminino é objetificado, noção que é reforçada pela posição passiva assumida pela performer durante toda a realização cênica, proporcionando ainda uma alusão a um corpo sem vida, uma vez que permanece sem movimentar-se.

Em direção semelhante ao trabalho de Ludmilla, a realização cênica *À frio*, proposta por Berna, ao ser executada em ambiente fechado e elaborada como uma videoperformance, também foi concebida para o espaço expositivo. Neste trabalho da artista paraense, é possível perceber que o espaço físico em que ocorreu a ação produz uma noção de solidão, que acompanha o tipo de atividade exercida pela a artista durante a performance, e que é fundamental para a composição da narrativa ali apresentada. Tal noção é produzida pela configuração do espaço, que apresenta uma ideia de confinamento e retrata certo desconforto, além do fato dos homens não notarem a presença de Berna. Além disso, pode-se considerar que, sem o destaque proporcionado pelos equipamentos de proteção na cor rosa, o corpo da performer poderia quase desaparecer em meio ao gelo, tamanha a insignificância que é atribuída a ele. Desse modo, percebe-se que tornar o seu corpo visível e chamar a atenção para ele, em um primeiro momento, apresenta-se através dos símbolos de feminilidade associados aos acessórios cor-de-rosa que a artista carrega, e não necessariamente ao corpo feminino em si.

Figura 24: Espaço da fábrica de gelo. *A frio* (2017), por Berna Reale. Foto do portfólio da artista na Galeria Nara Roesler.



Fonte: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

A partir da desvalorização do trabalho que se aponta em cena, é presumível considerar como o nome da exposição diz respeito ao *Vão* poder ser considerado como entrelugar, um espaço vazio entre dois lugares – conforme sua definição no campo da arquitetura. Outra definição possível é a de algo inútil e insignificante. A obra é capaz de abarcar ambos os sentidos, colocando a performer como o espaço vazio, inútil e insignificante em meio aos dois homens que estão produzindo.

4.2 Representações da violência de gênero: objetificação e apagamento do corpo feminino

Quando a construção da cena permite evidenciar elementos que cotidianamente são apagados, torna-se merecedor de destaque as características ligadas à performance de gênero que compõe tal textualidade ali apresentada. Além da motivação ocasionada pelo dinheiro, a performance de gênero em *Melindrosa* também é responsável por atrair e atordoar os transeuntes da Praça Sete. Ao mesmo tempo que os elementos estéticos identificados como femininos “validam” o acesso ao corpo – e, assim, ao dinheiro –, a atitude da performer confunde por não expressar passividade. Assim, esse corpo é apresentado de modo “adequado”, segundo alguns critérios da “moral da boa forma” cunhada por Goldenberg (2007), como a magreza e a depilação, por exemplo. E, ainda, utiliza de componentes socialmente associados ao universo feminino, como salto alto e maquiagem. Diante dessa expressão estética, o público parece esperar que a mesma lógica seja seguida no comportamento da artista, no seu gestual, sua fala e suas atitudes, esperando por um corpo vulnerável, passivo, frágil ou disponível.

Entretanto, a resposta da performer não segue as expectativas, uma vez que Ana Luisa se mantém em posição empoderada, respondendo diretamente a quem comenta sobre sua figura. Baseado nisso, percebe-se que os elementos de feminilidade presentes na estética da artista parecem não bastar para que seu lugar de mulher seja legitimado. Assim, parte do público, predominantemente composto por homens, manifesta certa necessidade de “comprovação” em relação não só ao gênero, mas também ao sexo biológico, antes do acesso direto ao corpo. Isso aparece também através da possibilidade apresentada pela ação de

questionar o binarismo de gênero por meio da nudez.

Nesses parâmetros, é possível pensar que a noção de nudez, quando associada ao feminino, é vista socialmente como um convite, em contrapartida à nudez masculina, que é relacionada a uma ameaça. Assim, há um embaralhamento na recepção por parte da audiência, que ocorre devido à possibilidade da nudez feminina somada ao fato de que as respostas da artista não são sedutoras – ao contrário, são desafiadoras e instigantes e não contam com a passividade que regularmente é aludida pelo estereótipo de gênero. Enquanto alguns homens são desencorajados a continuar as provocações, outros avançam cada vez mais na tentativa de contato. Tal fator é o que provavelmente faz com que a ação se estenda pelos seus quinze minutos de duração. Porém, é também nessa via de mão dupla onde esse próprio reconhecimento dos traços de feminilidade parece ser a justificativa que garante o direito de acesso ao corpo, o que evidencia o conflito posto entre a ideia de uma suposta preservação/exposição do corpo feminino.

Vale considerar ainda que a violência de gênero imposta socialmente desqualifica o corpo feminino, também por este se apresentar publicamente em tais trajes, avaliados como inadequados. Esse julgamento é especialmente reforçado quando é levado em consideração que esta mulher decidiu, por conta própria, ocupar esse lugar de exibição pública. Nesse sentido, os símbolos relacionados ao comportamento parecem causar uma repulsa, o que reforça mais uma vez a dualidade em relação à interpretação do corpo nu como convite. Dessa maneira, estabelece-se uma noção de inferioridade que contribui para o desaparecimento daquele corpo, especialmente quando somada à valorização material do dinheiro. Ou seja, sob a lógica que se estabelece na cena, a opção daquele corpo por, teoricamente, colocar-se em um estado vulnerável justifica o fato de ser maior o interesse pelo dinheiro do que pela segurança do corpo feminino, no confronto constante entre valor do corpo e valor do dinheiro.

A discussão em torno da temática de binarismo de gênero também é tangenciada em *Fuck her*, de Ludmilla Ramalho. A artista, ao conceber uma ação onde coloca seu corpo “à disposição” de filhotes de galinha, ou seja, pintinhos – fazendo, assim, alusão à genitália masculina –, utiliza-se de um trocadilho para reforçar determinados lugares sociais do corpo feminino e do corpo masculino. A associação realizada entre os pequenos animais e o falo, adicionado à ação de comer sobre o corpo da performer, coloca em contraste a representação

inofensiva dos filhotes e a representação de agressividade atribuída ao falo. Enquanto esses animais se alimentam e desvestem a artista, apresenta-se também um aspecto de aversão, causada pelo acesso que eles têm para bicar todas as partes daquele corpo, como podemos perceber na figura 25. Junto a essa questão, sua livre movimentação ocasiona uma grande poeira, advinda da ração, em torno do reduto em que a ação acontece. Esses elementos colocam em destaque a dimensão da sujeira que se inscreve na ação. Apesar da sujeira se opor aos elementos considerados civilizados para uma educação corporal, conforme visto no capítulo 2, nesse caso, o elemento pode reforçar a noção do consumo, e permite ser pensado inclusive a partir do que sobra de um corpo já consumido.

Figura 25: Animais cobrindo o corpo da artista. *Fuck Her* (2018), por Ludmilla Ramalho. Foto de Luiza Palhares



Fonte: <https://luizapalhares.com/trabalhos-em-fotografia/fuck-her-ludmilla-ramalho/>

Por sua vez, Berna Reale invoca o consumo do corpo da maneira mais mercadológica possível – através da representação de bonecas infláveis. Segundo Preciado (2004), as bonecas são a reprodução da totalidade do corpo feminino, destinadas unicamente a satisfazer

o prazer masculino heterossexual. Apesar das mulheres que participam da ação apresentarem características físicas bem diferentes entre si, como cor do cabelo e altura, a homogeneização da estética feminina estabelecida pelo uniforme torna-se ainda mais evidente quando combinada com o uso da boca-prótese, conforme a figura 26. Essa forte ligação com a imagem estabelecida pelo processo de padronização ainda atua no sentido do apagamento da mulher enquanto sujeito, capaz de transformá-la na representação de um estereótipo.

Figura 26: Cor rosa como elemento de destaque. *Rosa Púrpura* (2014), por Berna Reale. Foto do portfólio da artista na Galeria Nara Roesler



Fonte: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

Ainda é preciso destacar que a proposta do figurino aponta como a sexualização feminina acontece de maneira precoce, uma vez que os trajes de cena elaborados tem como referência direta uniformes de colégio. Com a padronização estabelecida pelos trajes, não é possível determinar a idade das mulheres que participam da realização cênica, mas suas

roupas remetem a adolescentes. Somado a essas questões, a cor rosa, presente na saia das mulheres que compõem a ação, novamente é evocada como elemento de destaque em relação à feminilidade.

O mesmo recurso é utilizado em *À frio* como o elemento de destaque para a compreensão de lutas diárias femininas. De maneira geral, a artista paraense parece utilizar o rosa com essa intenção nas ações que compuseram *Vão* (2017), uma vez que isso se repete nos dois outros trabalhos da exposição realizada no CCBB de São Paulo: *Em pelo* (2017) e a fotoperformance *Vã* (2017). No caso de *À frio* (2017), apenas quando o espectador detém-se com atenção à imagem é que consegue perceber características do corpo que se encontra nu por baixo da capa transparente. Além disso, percebe-se também a vulnerabilidade na qual esse corpo se coloca – em contato direto com o gelo – ao realizar, por algum tempo, a mesma função desgastante e sem qualquer utilidade: enxugar gelo. Cabe pensar que, ao apresentar um corpo que assume um visual andrógino – sem elementos claros de sexualização –, denota-se que a violência voltada contra o feminino não se ancora exclusivamente na expressão do sexo biológico ou da aparência. Ao contrário, incide, em muitos momentos, mais sobre a performatividade de gênero do que em outras variáveis.

Figura 27: A ação de enxugar gelo. *A frio* (2017), por Berna Reale. Foto do portfólio da artista na Galeria Nara Roesler.



Assim, a denúncia contra a violência de gênero parte do tipo de trabalho que é destinado (como obrigatório) para mulheres. Há uma naturalização das atribuições de serviços domésticos às mulheres, conforme descrito por Flávia Biroli (2016), o que inclui o fato de tais serviços não serem remunerados. Em uma mesma direção, a lógica da mística feminina (WOLF, 1992) descreve, como obrigações das mulheres que não trabalhavam fora de casa, o exercício diário das mesmas tarefas de limpeza. Tais tarefas seguem as características de serem repetitivas, cansativas e inúteis, atributos reforçados pelo fato de que deveriam ser realizadas novamente no dia seguinte de qualquer forma, e não em função da necessidade de limpeza do espaço da casa. Em contraposição, ao masculino foi atribuído as características de trabalho ligadas à produção e ao progresso – assim como em *À frio*, em que os homens que fazem o serviço “de verdade” para a fábrica continuar em atividade. Esses fatores contribuem para uma naturalização também das relações de autoridade e subordinação.

Vale pontuar, por fim, que as temáticas abordadas no presente estudo, referentes às representações da imagem feminina, atravessam, de algum modo, todas as realizações cênicas analisadas, e constituem, em igual medida, processos de violência sobre o corpo feminino. Como a própria análise pode constatar, esses elementos, na maioria das vezes, estão correlacionados e são evidenciados por meio da própria estrutura das ações performáticas. Além disso, é interessante perceber como tais expressões de violência podem ser vivenciadas de modos distintos pelos diferentes sujeitos femininos. Isso pode ser facilmente constatado, tendo em vista que, mesmo abordando questões similares, as artistas fizeram-o de modos bastante particulares.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor uma investigação em torno da relação entre trajes de cena, nudez e representação do feminino, pode-se considerar que tanto a possibilidade da nudez quanto a sua efetivação são capazes de evocar discussões a respeito dos modos de consumo do corpo, do binarismo de gênero e da objetificação da figura feminina. A nudez é um dos temas mais recorrentes na história da arte, e aparece em obras clássicas, como: *O nascimento de Vênus* (1486), de Sandro Botticelli; *O homem vitruviano* (1490), de Leonardo da Vinci; *David* (1504), de Michelangelo; *A origem do mundo* (1866), de Gustave Coubert; *O beijo* (1882) de Auguste Rodin; e *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral. Conforme desenvolvido nesse estudo, os significados atribuídos ao corpo nu sofreram diversas variações ao longo dos séculos; entretanto, é importante destacar que nem sempre a nudez foi/é diretamente relacionada ao erótico. Com o advento das artes performáticas, por volta de 1960, a utilização da nudez passou a ter caráter político, especialmente quando utilizada por mulheres em protestos contra uma sociedade machista e desigual.

Ao considerar a jornada das artistas aqui descritas, e as maneiras como conceberam a abordagem de determinados temas em seus trabalhos, é possível perceber o elemento político bastante demarcado. Tal componente político parece caminhar na direção de interpelar a sociedade a respeito de seus valores e códigos morais e comportamentais. Nessas ocasiões, a nudez também reafirma essa dimensão política, porque atua como forma de legitimar questões identitárias e subjetivas.

Diante disso, é possível perceber como a lógica do capital atravessa as performances aqui discutidas, como forma de legitimar e autorizar o consumo do corpo. Enquanto em *À frio* o corpo é desvalorizado por realizar um trabalho considerado “menor” – não produtivo ou remunerado e, portanto, subordinado –, em *Rosa Púrpura* o corpo é apresentado como disponível à sociedade em um evento que celebra a própria homogeneização e sexualização do corpo. Para que esses processos de padronização aconteçam, há uma grande indústria de beleza que lucra a partir dos arquétipos impostos às mulheres. Em um sistema que se retroalimenta, o mito da beleza descrito por Naomi Wolf (1992) perpetua-se por causa da

própria lógica financeira.

Em *Fuck her*, o corpo disponível é de livre acesso para o elemento do qual se propõe uma correlação com o falo, atribuindo aos pequenos animais uma determinada autoridade. Ludmilla Ramalho convoca-nos a pensar na passividade que o corpo feminino assume em relação ao consumo por esse outro, que é viril e, por vezes, insaciável. A ingestão contínua da ração, concomitante às ações de ciscar e defecar, é responsável por revelar partes do corpo enquanto sobras do ciclo de consumir.

De maneira ainda mais explícita, o valor do dinheiro é tema central em *Melindrosa*. O controle dos corpos é evidenciado pela nudez que, apresentada como figurino, ainda que efêmero, torna possível incorporar à experiência estética noções éticas que, por sua vez, são colocadas à prova quando presentes no espaço público. O dinheiro, por ser um elemento de poder reconhecido pelo público, atrai e retém a atenção. Quando tudo é reduzido ao poder ou não poder relacionado à apropriação das notas disponíveis no traje de cena, minimiza-se a evidência de que essa apropriação, na verdade, é um processo de desvestir e consumir o corpo presente no espaço público. Ainda, por tratar-se de um corpo de mulher, a ação violenta do público parece legitimar-se pela hierarquia entre os gêneros e alguns modos de objetificação. É curioso perceber que mulheres também participam da ação-intervenção, reforçando como valores sustentados pelo machismo podem ser transversais aos gêneros.

As questões evidenciadas a partir dos limites próprios do corpo da performer, e o desejo de intervenção dos espectadores sobre o mesmo, acabam por tensionar, interpelar, discordar ou anuir pontos de uma moral vigente aos quais tangenciam. Moral esta, vale frisar, que prescreve as diretrizes reguladoras de quais corpos podem se apresentar *seminus* ou desnudos e, especialmente, em qual local poderão se apresentar. Nessa cadeia de ações e reações, o julgamento moral, a excitação da promessa de exposição do corpo nu e o desejo pelo dinheiro proporcionaram ao público uma escolha de isentar-se das questões éticas envolvidas no ato de apropriar/desvestir, para seguir a lógica imposta pelo capital.

Essa discussão foi pautada por Ana Luisa Santos durante a conferência “Isso é arte? Fotoperformance em tempos de redes sociais”, que ocorreu em 25 de outubro de 2019, no *Fórum de Fotoperformance*. A artista explica que *Melindrosa* foi realizada novamente em 2017, durante a gravação do documentário *As mil mulheres* (2018), dessa vez no centro do

Rio de Janeiro/RJ. Porém, a ação foi filmada em câmeras de baixa resolução por pessoas que se encontravam no alto dos prédios e, pela distância da filmagem, não foi possível captar as conversas que aconteceram durante a cena. Então, essas imagens foram postadas na internet e, fora de seu contexto original, viralizaram. A postagem via *Facebook* foi em uma página chamada *Rio Nojeira*, em que atingiu mais de dois milhões de visualizações em 2017. Além disso, o vídeo foi postado no *YouTube* com o título “*Mulher vestida com notas de 10 reais tenta ‘despertar o senso artístico’ do povão e se fode*”.

Isso desencadeou uma reação negativa ao trabalho, na medida em que o fragmento da performance pinçado pelo registro anônimo enfocava apenas o aspecto perverso do jogo da ação e não suas possibilidades outras, constituição da imagem, de outro regime de linguagem. Além disso, em seus diversos compartilhamentos, ao vídeo de registro anônimo se sobrepueram discursos momentâneos do contexto especialmente exaltado no que se refere às ações de censura e linchamento com relação às obras artísticas que aconteceram em 2017 e que envolviam a dimensão da corporalidade, com destaque para a discussão sobre a nudez. (SANTOS, 2019)

Ambas as postagens não estão mais disponíveis em rede. Durante a conferência, Ana Luisa exibiu capturas de tela dos comentários para exemplificar o modo como *Melindrosa*, enquanto videoperformance, teve na internet as mesmas características virais que o dinheiro tem socialmente. Estes atributos são de contaminação e circulação, que contribuem para tratar do que a artista chama de possibilidade de “performar o consumo do corpo como imagem” (SANTOS, 2019), especialmente pelo contexto referido pela artista, em que houveram manifestações no Brasil para a censura de obras que abordam a nudez.

Um dos casos de linchamentos virtuais de maior repercussão foi *La Bête* (2017), de Wagner Schwartz, que se tratava de uma reinterpretação da obra *Bichos* (1960) de Lygia Clark. O corpo de Wagner, que se encontrava disponível para ser manipulado, foi fotografado enquanto uma criança tocava-lhe o pé. A obra foi tirada de contexto, e a imagem reproduzida exaustivamente na internet. Assim, o linchamento do artista serviu para propagar ideias conservadoras sobre a noção do corpo nu como sinônimo de perversão. Um caso parecido havia acontecido algumas semanas antes, com a suspensão da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* (2017). A montagem, que estava no Santander Cultural de Porto Alegre/RS, foi utilizada da mesma maneira para difundir as noções conservadoras recém-mencionadas. Portanto, a força política estabelecida pelas realizações

cênicas analisadas é de grande relevância para o questionamento de comportamentos sociais responsáveis por fortalecer e perpetuar a violência de gênero. O conceito moral serve como justificativa em tentativas de censura mas, ao mesmo tempo, pode ser facilmente ignorado em situações que a demanda financeira tem maior relevância.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIROLI, Flávia. Divisão sexual do trabalho e democracia. In: *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 59, no 3, 2016, p. 719-754.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade* - 3º Edição, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. 16º edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUZATTI, Lucas (org.). *Ludmilla Ramalho estreia 'Orlando', espetáculo solo baseado em obra de Virginia Woolf*. 2018. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/ludmilla-ramalho-estreia-orlando-espet%C3%A1culo-solo-baseado-em-obra-de-virginia-woolf-1.612841>. Acesso em: 20 fev. 2020.

CARLSON, Marvin. *Performance - uma introdução crítica*. Editora UFMG - Belo Horizonte, 2010.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de Artista - O Vestuário na Obra de Arte*. Editora da Universidade de São Paulo - São Paulo, 2009.

COSTA, Francisco Araújo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. In: *Sessões do Imaginário*. FAMECOS/PUCRS, ano 07, nº 08. Porto Alegre, 2002. p. 38-41.

CRANE, Diana. *A moda e o seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 3ª edição - Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.

EMERENCIANO, Juliana. A Comunicação através das Roupas: Uma Compreensão do Design de Moda além da Superficialidade. In: *Revista Design em Foco*, vol. II, núm. 1, janeiro-junho, 2005, p. 9-25.

ERASMO. *De pueris (Dos meninos) - A civilidade pueril*. São Paulo: Escala, 2005, 158p. (Grandes obras do pensamento universal, v. 22).

FERREIRA, Jonatas; SILVA, Antônio Ricardo. A experiência contemporânea da nudez. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Março/2011. p.147-167.

GIRARDOT, Élise. *Boca a boca entretien N.2 – Ludmilla Ramalho Et Lucas Dupin – Cumuruxatiba (Bahia)*. Disponível em: <http://pointcontemporain-pratiquescritiques.com/boca-a-boca-entretien-n-2-ludmilla-ramalho-et-lucas-dupin-cumuruxatiba-bahia-20-12-17>. Acesso em: 20.02.2020

GOLDENBERG, Mirian. *Nu&Vestido* - Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro, Editora Record, 2º edição, 2007.

LEAL, Bruno Souza. Do corpo como texto: na mídia, na rua. In: *Revista Fronteiras - estudos midiáticos*. Unisinos, v. 8, nº 2, maio/agosto de 2006. p.144-151.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.) *O corpo educado : pedagogias da sexualidade* - 3º Edição, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MANSO, Caroline Barbosa. *Como se faz figurino? Investigações sobre o processo criativo para a elaboração de figurinos*. Monografia - Design de Moda - Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DIAS, Juarez Guimarães; MANSO, Caroline Barbosa. O corpo em cena: relações (obscenas) entre nudez e figurino. In: PESSOA, Sônia Caldas; MARQUES, Ângela Salgueiro; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. *Afetos: pesquisas, reflexões e experiências em quatro encontros com Jean-Luc Moriceau* - Belo Horizonte, PPGCOM/UFGM, 2019.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. Heteronormatividade: breves apontamentos sobre a força das leis, das normas e das regras nos processos de assujeitamento. In: GONÇALVES, Juliana Soares; TRINDADE, Vanessa Costa; MACHADO, Felipe Viero Kolinski. *Dar-se a ver: textualidades, gêneros e sexualidades em estudos da comunicação* - Belo Horizonte, PPGCOM/UFGM, 2018.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. O lugar olhado das coisas. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Mauricio. *Visualidades Hoje* - Editora da Universidade Federal da Bahia/Compós, 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Editora Perspectiva, 3º edição. São Paulo, 2011.

PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

POLLY, Vânia. O corpo como figurino. In: LESSA, Fabio de Souza; THEML, Neyde; BUSTAMANT, Regina Maria da Cunha. *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro, MAUAD, 2003. p.197-207.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo - Helsinki, 2004.

REALE, Berna. Berna reale - mostra cccb música e performance. 2017. Entrevista. Disponível em: <https://nararoessler.art/video/52/>. Acesso em: 20. 02. 2020.

SANTOS, Ana Luisa. *Visibilidade a que preço ou por uma performance queer da aparência*, 2019. Disponível em: <https://www.anasantosnovo.com/VISIBILIDADE-A-QUE-PRECO>. Acesso em: 03.03.2020

SIBILIA, Paula. O que é obsceno na nudez? Entre a virgem medieval e as silhuetas contemporâneas. In: *Revista Famecos - mídia, cultura e tecnologia*. v.21, nº1 - PUC-RS, Porto Alegre, 2014.

SOARES, Carmen; TERRA, Vinicius. Lições de anatomia: geografias do olhar. In: SOARES, Carmen. *Pesquisas sobre o corpo: ciências humanas e educação*. FAPESP, 2007.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia* - Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2013.

VIANA, Fausto. Uma coleção de trajes de cena: como lidar com ela? In: AZEVEDO, Elizabeth R. (Org). *Anais do I seminário de preservação de acervos teatrais*. ECA/USP - São Paulo, 2012. p. 19-28.

VINHOSA, Luciano. *Fotoperformance - Passos titubeantes de uma linguagem em emancipação*. Anais do 23º Encontro da ANPAP: "Ecossistemas Artísticos" - Belo Horizonte, 2014. p. 2876-2885.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1992.

REFERÊNCIAS DAS REALIZAÇÕES CÊNICAS

Ana Luisa Santos:

Nu não vendo ven(dada) (2009)

Desfile (2010)

Crisálida (2012)

Trans (2012)

Ralo (2012)

Melindrosa (2014)

Inflamável (2014)

Pégasus (2014)

Pérola (2014)

Impressionista (2015)

Xowoman - Ensaio para um monólogo (2015)

Decolonial (2015)

Perfura (2017)

Obrigada pela preferência, volte sempre (2017)

Pele (2017)

Body paint e a cidade cinza (2017)

Unção (2017)

Viril (2018)

Todas as realizações cênicas estão disponíveis em: www.anasantosnovo.com.

Berna Reale:

Quando todos calam (2009)

Sim senhor (2010)

Sem Título/Limite Zero (2011)

Rosa Púrpura (2014)

Vã (2017)

A frio (2017)

Ginástica da pele (2019)

Eu ajoelho e você reza (2019)

Todas as realizações cênicas estão disponíveis em: www.nararoesler.art/atists/69-berna-reale.

Ludmilla Ramalho:

Ordem e Progresso (2016)

Fuck Her (2017)

Orlando - um prólogo (2018)

Todas as realizações cênicas estão disponíveis em: www.ludmillaramalho.com.