



Revista Universitária

Suplemento do eixo Marte Universitária da MOSTRA DE ARTES INTEGRADAS



JOÃO PESSOA/PB – BRASIL - Outubro de 2017

realização:



patrocínio:



Saudações!

A primeira edição da **MARTE – MOSTRA DE ARTES TEATRAIS INTEGRADAS**, é uma ação cultural patrocinada pelo edital da **Caixa Econômica Federal do Programa de Apoio a Festivais de Teatro e Dança**. A mostra é realizada pela Associação de Atores Dupla Face de Teatro e é correalizada por Kintento Produções Artísticas. Participam da Mostra Grupos de São Paulo, Goiás, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Paraíba. As apresentações ocupam vários espaços na cidade de forma aberta, democrática e inteiramente gratuita.

A **MARTE** surge para agregar as diversas linguagens das artes cênicas que dialogam diretamente com as artes teatrais, privilegiando a experimentação e a investigação em artes cênicas e dos processos criativos colaborativos. Os grupos foram selecionados pelos curadores Valmir Santos (SP) e Nilton Santos (PB), a partir do pensamento integrativo das artes cênicas e pelo uso de uma linguagem híbrida.

Durante a mostra poderemos acompanhar apresentações de Performance, Teatro-dança, teatro-circo, contações de histórias e espetáculos infantis. A mostra está organizada por eixos de atuação que se estenderão durante oito dias consecutivos. No eixo **Caixa Cênica** poderemos acompanhar ações de teatro de rua, contação de história e performance. Ainda contamos, com o eixo de **Teatro Adulto**, o eixo de **Apresentações Acadêmicas** com a Marte Universitária, além do ciclo de formações e oficinas com o eixo **Saberes da Arte**.

A **MARTE**, em sua primeira edição inscreve seu nome na rota das grandes mostras a nível nacional e se consolida regionalmente como uma ação incentivadora das artes cênicas na Paraíba. A realização deste evento possibilita a classe artística o diálogo, a divulgação e a formação estética, além da troca entre grupos, coletivos, cias e artistas independentes.

A **Associação de Atores Dupla Face de Teatro**, desde 2003 vem se dedicando a exploração de pesquisas sobre hibridismos estéticos e linguagens artísticas integradas. Desta forma o acontecimento de um evento como esse, vem reforçar o sonho de alguns estudiosos do teatro em “aglutinar” vários elementos num único espetáculo integral e total.

Nilton Santos
Curador geral

TEXTOS SELECIONADOS

A QUEBRA DA “QUARTA PAREDE”

Leandro de Almeida Bertola.....04

PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO DA ARTE DRAG NA CENA TEATRAL: UM PROCESSO DE CRIAÇÃO E A CRIAÇÃO DE UM PROCESSO.

Autor: Leonardo Palma de Sant’Anna da Silva.....18

O HÍMEN E A HONRA: VIRGINDADE E ESTUPRO NA LITERATURA SHAKESPEARIANA

Fernanda Cunha; Nara Salles.....28

PERCEBENDO O CORPO NU EM CENA

Tiago Herculano; Nara Salles41

ESTADO DE CRUELDAD Y BIOMECÁNICA

Carlos Araque57

A QUEBRA DA “QUARTA PAREDE”

THE BREAKING OF THE "FOURTH WALL"

Leandro de Almeida Bertola¹

Resumo: O artigo, em primeiro lugar, apresenta o conceito de “quarta parede”. Na sequência, investigamos como as pessoas são consideradas e transformadas, ao longo da história, em sujeitos ativos, utilizando-se como ilustração o sistema de ensino e as teorias da comunicação. Por fim, estudamos a quebra da “quarta parede”, como consequência dessa modificação do sujeito passivo em cidadão ativo e crítico.

Palavras-chave: Ator. Plateia. Artes Cênicas. “Quarta Parede”. Sujeito Passivo. Sujeito Ativo.

Abstract: First, the article introduces the concept of "fourth wall". In the sequence, we explore how people are considered and transformed, throughout history, into active subjects, using as illustration the education system and theories of communication. To finish, we study the breakdown of the "fourth wall" as a consequence of this transformation of the passive subject as an active and critical citizen.

Keywords: Actor. Audience. Performing Arts. "Fourth Wall". Passive subject. Active subject.

Esse artigo investiga como, ao longo da história, as pessoas são transformadas em sujeitos ativos, bem como a influência dessa modificação na relação entre ator e plateia, sob a perspectiva da “quarta parede”. Inicialmente, mostramos a

¹ Ator (DRT/SP). Nome artístico: Leandro Bertola. Escritor. Professor. Assistente Jurídico no MP-SP. Técnico Ator (SENAC/SP). Bacharel em Direito (UEL). Especialista em Direito Empresarial (PUC/PR). Especialista em Docência do Ensino Superior (FIO). Mestre em Comunicação (UNIMAR). Mais informações: www.leandrobertola.com.br.

transformação do sujeito, no contexto do sistema de ensino brasileiro e nas teorias da comunicação, para depois adentrarmos na relação do artista com a plateia, bem como os motivos para a eliminação da “quarta parede”.

A expressão “quarta parede” faz referência à forma como os atores relacionam-se com a plateia. Existem diversas maneiras de se utilizar o espaço cênico, contudo vamos ilustrar esse conceito com base no palco italiano. Esse estilo de palco surgiu somente no final do século XV e início do século XVI, durante o período do *Renascimento* na *Itália*. Caracteriza-se com uma parede ao fundo e duas paredes laterais, uma espécie de caixa. A “quarta parede” seria uma barreira imaginária colocada na frente, entre os atores e o público. Nessa concepção os atores desconsideram a existência do público, como se as pessoas olhassem pelo buraco de uma fechadura. Frise-se que esse procedimento é utilizado no teatro, no cinema e na televisão.

A obra construída com a “quarta parede” prioriza o caráter ilusório e envolve o espectador nas ações dramáticas. Muitas vezes a eliminação da “quarta parede” é utilizada no *distanciamento*², com a não identificação psicológica do intérprete com a personagem. O ator *brechtiano*, em sua relação com a plateia, afasta-se da personagem, com a consequente perda do caráter ilusório, com o propósito de aguçar o senso crítico do espectador. Diferentemente do “*Sistema Stanislavski*”, o ator quando se utiliza do *distanciamento* tenta mais mostrar do que viver a personagem. Um dos caminhos para distanciar-se é através da quebra da “quarta parede”. Quando ocorre essa ruptura o ator concentra sua fala e sua atenção para o público.

Interessante refletirmos que, apesar do rompimento da “quarta parede” ser aplicado no *Teatro Épico (Brechtiano)*, isso não significa que interagir com a plateia seja, necessariamente, distanciar-se da personagem. O ator pode, perfeitamente, extinguir a “quarta parede” e ainda sim manter o caráter ilusório da encenação.

² Brecht aplicou a técnica do distanciamento no *Theater Am Schiffbauerdamm*, na Alemanha.
Suplemento do eixo Marte Universitária da MOSTRA DE ARTES INTEGRADAS –
JOÃO PESSOA/PB – BRASIL . Outubro de 2017

Algumas considerações da transformação do sujeito no sistema de ensino brasileiro.

Para analisarmos a construção do sujeito ativo, tomemos, em primeiro lugar, como exemplo, o sistema de ensino no Brasil.

O professor, no início, era o foco da metodologia de ensino e o aluno, apenas um sujeito passivo, que recebia o conhecimento transmitido. Silva (2008) abordou que a educação brasileira sofreu forte influência pedagógica europeia, com influências religiosas. Os Jesuítas vieram para o país no ano de 1534 com o objetivo de catequizar os índios, convertê-los em cristãos e submetê-los ao regime do governo português. Nesse período de colonização, a educação era muito rígida. Ainda em Silva (2008), verifica-se que a metodologia jesuítica (*Ratio Studiorum*) era institucionalizada e eminentemente retórica, baseada somente na transmissão do conhecimento. Os jesuítas foram expulsos do Brasil em 1759 pelo Marquês de Pombal, principalmente por ter sido influenciado pelo *Iluminismo* Francês, acarretando, então, o início do processo de extinção da estrutura pedagógica construída durante o período de colonização.

Até aproximadamente o final do século XIX, implantou-se no Brasil essa educação tradicionalista, herdada dos jesuítas. No início do século XX, com o surgimento da *Escola Nova*³, sofremos a primeira mudança. Passamos então de um ensino centrado na figura do professor para um ensino que começava a enxergar o aluno como um sujeito ativo. Apesar de toda a movimentação e ruptura causadas pela corrente *escolanovista*, nos anos 1960, o Brasil passou por um período educacional demasiadamente tecnicista. Tal modelo privilegiava a técnica em prol de qualquer outro aspecto pedagógico, com a missão exclusiva de aumentar a produtividade no

³ A “Escola Nova” é considerada um dos maiores movimentos de renovação da educação brasileira (senão o mais importante) e não enxergava mais o professor apenas como aquela pessoa que transmite o conhecimento, mas como alguém que passa a auxiliar o aluno a aprender, a mediar uma situação de aprendizagem. Essa Escola tinha vários objetivos, dentre eles, desenvolver a criatividade do aluno em diversos aspectos, verbal, corporal, artístico, etc.

mercado de trabalho. Antes e depois desse período tecnicista tivemos vários movimentos e influências importantes, como por exemplo, as ideias de Paulo Freire⁴, que sempre buscaram um ensino mais democrático, solidário, humanizador, crítico, e, sobretudo transformador. Freire posicionava-se contra a postura tecnicista da década de 1960 e lutava por um ensino ético e humano. Não era contra o ensino técnico, porém, acreditava que o rigor/excesso técnico afasta a ética do ensino como podemos depreender de suas lições: “[...] transformar a experiência educativa em puro treinamento técnico é amesquinhar o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo: o seu caráter formador” (FREIRE, 1996, p. 33). O aluno passou de uma condição passiva para uma condição ativa, perseguidor do saber.

Algumas considerações da transformação do sujeito nas teorias da comunicação.

Ao longo da história, essa alteração na condição de sujeito passivo para sujeito ativo, vem ocorrendo em diversos campos. Se tomarmos também como exemplo, os estudos das teorias da comunicação, visualizaremos essa transformação. No período entre as duas guerras mundiais, décadas de vinte e trinta, havia uma teoria da comunicação chamada *hipodérmica*. Ela foi assim denominada para comparar com a *agulha hipodérmica*, como se a pessoa fosse atingida diretamente pela mensagem, num contexto de sociedade de massa. Isto é, uma informação teria o mesmo efeito em todas as pessoas. A essência dessa teoria é tratar a pessoa como sujeito passivo e manipulável.

Após a teoria *hipodérmica* as pesquisas das teorias da comunicação avançaram e passou-se a pensar nos efeitos das mensagens sob outros aspectos, tais como, fatores relacionados ao setor psicológico e comportamental, características específicas do receptor (classe social, grau de escolaridade, idade, sexo, etc.), relações sociais, fatores políticos e econômicos, necessidades e satisfações pessoais.

⁴ Paulo Freire criticava o tecnicismo, enxergando sempre a educação além de aspectos técnicos.
Suplemento do eixo Marte Universitária da MOSTRA DE ARTES INTEGRADAS –
JOÃO PESSOA/PB – BRASIL . Outubro de 2017

Outra teoria da comunicação que também ilustra essa condição da pessoa como sujeito passivo é a teoria crítica. Essa doutrina, para analisar os meios de comunicação de massa (cinema, rádio, televisão, música, etc.), tenta compreender as relações que se perfazem nos meios de produção do capitalismo e da industrialização. Nas investigações dessa escola criou-se uma expressão chamada *indústria cultural*, usada por *Horkheimer* e *Adorno* pela primeira vez na *Dialética do Esclarecimento*, publicado em 1947. Para *Adorno* as pessoas são manipuladas e entende que “[...] o consumidor não é soberano, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, não é o seu sujeito, mas o seu objeto”. (Adorno, 1967, p. 6, apud WOLF, 2008, página 77). O autor ainda complementa esse pensamento quando fala da manipulação do público pela indústria cultural, ao referir-se ao meio televisivo, dizendo que “[...] o espectador, mediante o material que observa, é continuamente colocado na condição de assimilar ordens, prescrições e proscricções sem saber.” (WOLF, 2008, p. 83). Para a teoria crítica, os produtos da indústria cultural, dentre eles o rádio, o cinema e a televisão, anestesiam as pessoas, refletindo o modelo econômico vigente e manutenção de uma sociedade de classes, onde há dominantes e dominados.

Tanto na teoria *hipodérmica*, quanto na teoria *crítica*, a pessoa era considerada apenas como receptora de mensagens. Entretanto, nos séculos XX e XXI, houve novas concepções. As pessoas já não eram mais consideradas como meros receptores de informações e desprovidos de senso crítico. Um dos pensadores que trouxe inovações foi *Jesus Martín-Barbero*. A cultura passou a ser analisada como mediadora do processo de comunicação. O conjunto de símbolos e signos, a constituição dos códigos e conteúdos das mensagens se perfazem de matrizes culturais. Sob a perspectiva de *Martín-Barbero*, verificamos que, nos processos de comunicação, os indivíduos interagem uns com os outros, bem como, mediados pela cultura, saem da condição passiva, para um *status* reflexivo e com senso crítico.

A Plateia e a “Quarta Parede”.

O espectador de teatro, o telespectador, o público de cinema, o usuário de internet, o leitor, em suma, as pessoas de uma maneira geral estão inseridas nesse contexto social de transformações. Dessa forma, ao longo dos anos, passamos da condição de sujeitos passivos para cidadãos atuantes e autônomos. O público que vai ao teatro, que “consome” arte, já não é mais aquele sujeito que vivencia um sistema tradicionalista de ensino ou que é visto pelas teorias da comunicação como um mero receptor de mensagens. Em razão dessa mudança, os meios de comunicação e os artistas, passaram a pensar no público como sujeitos singulares, ativos e críticos. Hoje, os meios de comunicação não são mais considerados, tão somente, emissores unilaterais de mensagens. Na internet, por exemplo, há uma produção intensa de conteúdos, diariamente, por milhares de pessoas.

Não somos mais pensados apenas como sujeitos passivos e receptores de informações. A todo instante interagimos e agimos no meio social. Nas artes cênicas não é diferente. Há, por exemplo, espetáculos teatrais e produtos audiovisuais de diversos gêneros e estilos onde há ou não interação com as pessoas.

Intrigante pensarmos que o começo da história do teatro europeu, em Atenas, na Grécia Antiga, a multidão reunida no *theatron* não era apenas espectadora, mas participava do ritual teatral. As pessoas colocavam-se nos mesmos patamares dos deuses e compartilhavam o conhecimento mitológico. Nas Festas Dionisíacas⁵ havia ocasiões em que a população, além de se divertir, participava ativamente das festividades, e, às vezes, até entrava numa espécie de transe.

Embora *Bertolt Brecht*, seja conhecido como o precursor do *distanciamento*, na Comédia Grega Antiga, o ator ou o coro podiam dirigir-se diretamente à plateia. Esse recurso ficou conhecido como *parabasis*. Um dos autores que utilizou desse procedimento em diversas peças foi *Aristófanes*. No final do primeiro ato o coro tirava as máscaras, caminhava até a frente, na extremidade da orquestra e dirigia sua

⁵ Celebrações de caráter cívico religioso em homenagem ao Deus Dionísio ocorridas em Atenas. Havia cinco espécies de Dionisíacas: Lenéias, Antestérias, Dionísias Urbanas Osofórias, e as Dionísias Rurais.

atenção ao público. Esse recurso era utilizado para apresentar a opinião do autor sobre acontecimentos locais, assuntos políticos ou temas pessoais.

Por outro lado, o público romano inseria-se em outro contexto. Na República Romana e no Antigo Império, os líderes eram conhecidos por manter uma política conhecida como “pão e circo”⁶. Parte da população recebia trigo e cereais. Ocorriam também diversos eventos com o propósito de divertir a comunidade, tais como, corridas de bigas, batalhas de gladiadores, acrobacias, shows com animais ferozes, etc. Na época de Augusto o enfoque já não era mais o drama falado, mas sim espetáculos que pudessem entreter. Em suma, a plateia era considerada como mera consumidora. Os objetivos de fornecer alimentos e diversão eram fazer com que não se pensasse em assuntos políticos e problemas sociais relevantes, bem como manter os indivíduos fieis ao Estado. Embora alguns historiadores afirmem que essa política do “pão e circo” não conseguia controlar e domesticar a população, a qual se indignava e cobrava por melhorias, é possível concluirmos que os objetivos dos governantes eram de manter o povo alheio às temáticas importantes, bem como barrar qualquer espécie de manifestação revolucionária.

No final da Idade Média, por volta de 1475, uma peça com temática sobre moral e bons costumes, *Mankind* (Humanidade), da Inglaterra também utilizou o recurso da quebra da “quarta parede”. Em um momento de clímax do espetáculo, um dos atores aproximava-se da plateia e dizia, acerca de uma coleta de fundos já iniciada, que o arquidemônio *Titivillus* só iria aparecer caso fosse arrecadado dinheiro suficiente. Nesse caso o propósito era nítido de arrecadar dinheiro, uma vez que o elenco, geralmente composto de poucos atores, custeavam de forma independente suas produções.

⁶ Acredita-se que a expressão “pão e circo” (*panem et circenses*) foi adotada pelo poeta Juvenal, no século 100 dc, em uma de suas sátiras (Sátira X).

Já na Inglaterra, no *Teatro Elisabetano*⁷, os atores ficavam muito próximos ao público. Os intérpretes trocavam olhares com a plateia, que era considerada como cúmplice da ação dramática. Outra característica de ruptura da “quarta parede” dessa época era em relação às personagens dizerem suas intenções/objetivos/planos e conflitos diretamente ao público, através de “solilóquios” e “a partes”.

No século XVI, no ano de 1549, desembarcou no Brasil a primeira missão jesuítica, chefiada pelo padre Manoel da Nóbrega. A pedido de D. João III, os jesuítas tinham o objetivo de catequizar os índios, bem como conter o conflito existente entre os nativos e o colonos. Como os índios tinham afinidades com dança e canto, o teatro foi uma ferramenta utilizada para a dominação. Era mais eficaz uma apresentação artística do que aplicar sermões. Alguns anos depois, em outra missão, a Companhia de Jesus trouxe o padre José de Anchieta. Os missionários aprenderam a língua indígena para posteriormente ensiná-los o português e o espanhol. Além disso, conhecer a língua local, bem como os costumes e crenças indígenas, ajudaram os jesuítas na catequização, pois nas apresentações teatrais eram inseridos elementos da cultura indígena.

Dando um salto na história do teatro, observamos que os diretores do teatro naturalista foram adeptos à manutenção da “quarta parede”. Na França, por exemplo, *André Antoine* e sua trupe de atores amadores, buscavam ignorar o público totalmente em suas interpretações. Caso entendessem necessário os atores voltavam às costas para a plateia e envolviam-se plenamente na ação dramática. O que determinava a posição do interprete era a ação e o diálogo. *Stanislavski* também apreciava encenar utilizando-se da “quarta parede”. Em uma cena, no segundo ato, de *A Gaivota* de *Anton Tchekhov*, os atores sentados em um banco colocado na ribalta contracenam, assim como *André Antoine* na França, dando as costas para o público. Essa cena de *A Gaivota* tornou-se referência, na época, para o teatro mundial. Já o diretor russo *Evg*

⁷ O Teatro Elisabetano corresponde ao período que se estendeu do reinado de Elisabeth I (1558 a 1603) na Inglaterra até o fim do reinado de Jaime I (1625). William Shakespeare é a figura de destaque desse período.

(u) *eni Vakhtângov* abolia a “quarta parede” em seus trabalhos. Na peça a *Pricensa Turandot* de *Carlo Gozzi*, alguns atores, que não estavam em cena, misturavam-se com os espectadores das primeiras fileiras e os abordavam com piadas e improvisos, bem como lembravam a plateia de que aquilo era uma peça de teatro e não a realidade.

Utilizar da “quarta parede” continua atual e é visto em diversas montagens contemporâneas. Contudo, é importante destacarmos que, atualmente, mesmo numa montagem que mantém viva a “quarta parede” essa plateia não deve mais ser pensada e comunicada como mera receptora de mensagens, mas sim como seres humanos críticos, ativos, reflexivos e transformadores.

A relação do ator com a plateia nas peças *Os malefícios do tabaco* e *O alienista da Cia Complexo de Actoris*.

A seguir exemplifico em dois trabalhos de minha *Cia* de Teatro as possibilidades de romper a “quarta parede”. Uma, mantendo o caráter ilusório e a identificação psicológica com a personagem, e a outra, distanciando-se da ação dramática.

O monólogo, *Os malefícios do tabaco*⁸, por mim adaptado, parte de um texto realista, escrito no final do século XIX, para uma concepção contemporânea, sem perder a essência da dramaturgia original do russo *Anton Tchekhov*. O texto conta a história de Ivan, um homem comum “convidado” a dar uma conferência benéfica sobre os malefícios do tabaco. Sozinho diante da plateia, compartilha pensamentos,

⁸O monólogo estreou no Festival de Monólogos “Paulo de Andrade” em Piedade-SP no ano de 2010. Foi apresentado no V FEMO – Festival de Monólogos de Campo Limpo Paulista, no XV FESCETE (Festival de Cenas Teatrais) de Santos/SP, no Festival de Teatro de Curitiba (Fringe 2012 e 2013), na abertura do 6º Sarau da ELAM em Marília-SP, no XI Festival de Cenas Curtas de Paranapiacaba-SP, no Sabadarte de Ourinhos-SP, no XI Encontro de Artes das Faculdades Integradas de Ourinhos, na FLOU (Festa Literária de Ourinhos), no XV FECT de Osasco-SP e na VI Mostra de Teatro de Sarapuí, onde ganhou prêmios de melhor ator, melhor adaptação da obra, melhor conjunto da obra e indicação de melhor maquiagem. Ficha Técnica: Texto: Anton Tchekhov. Direção: Paula Bittencourt e Leandro Bertola. Interpretação, adaptação e figurino: Leandro Bertola. Cenário: Leandro Bertola e Dionísio Bertola. Iluminação e operação de luz: Karen Madeira. Produção e fotografia: Karen Madeira. Cia *Complexo de Actoris*.

lembranças e sentimentos de uma patética vida de casado. O monólogo aborda, com humor, dilemas cotidianos e ainda atuais do ser humano.



Os malefícios do tabaco. Cia Complexo de Actoris. Fotografia: Josué Schanoski.

Os malefícios do tabaco, é um texto que, essencialmente, pede a ruptura da “quarta parede”, porém o caráter ilusório é mantido. A relação com a plateia continua sob uma base *stanislaviskiana*. A interpretação envolve o espectador na ação dramática e, simultaneamente, quebra-se a “quarta parede”. É certo que, vez ou outra, sem “sair da personagem”, narra-se, por exemplo, circunstâncias da cidade em que a peça ocorre, com o intuito não de distanciar, mas sim de envolver ainda mais o público na história e criar empatia. Como se vê, a quebra da “quarta parede” não significa, necessariamente, distanciar-se da história, da personagem e do caráter ilusório.

Já em outra montagem, também da *Cia Complexo de Actoris*, *O alienista* de Machado de Assis⁹, por mim adaptado e dirigido por Karina Zimmermann, a interação com o público é muito intensa.



O alienista, Cia Complexo de Actoris. Fotografia: Karen Madeira.

⁹ O monólogo pré-estreado em 2016 na Unesp de Ourinhos. Estreou em 2016 na 8ª Mostra Sérgio Nunes de Artes Cênicas. Foi apresentado na IV Mostra de Teatro de Gavião Peixoto, onde recebeu indicação de melhor direção, melhor ator e melhor iluminação, na Mostra Fênix de Linguagens Cênicas de Tupã-SP, onde recebeu indicação de melhor direção, melhor ator, melhor cenografia e melhor operação de luz, e na 5ª Semana Literária – A representação do negro na literatura produzida por escritores da região sudeste do Brasil da Biblioteca Lydia Frayze. Ficha técnica: Texto: Machado de Assis. Direção e Sonoplastia: Karina Zimmermann. Adaptação, Interpretação e Figurino: Leandro Bertola. Cenário: Karina Zimmermann e Gustavo Gomes. Produção e Fotografia: Karen Madeira e Gustavo Gomes. Iluminação: Aparecido dos Anjos (Neguitinho). *Cia Complexo de Actoris*.

O monólogo conta a história de Dr. Simão Bacamarte que retorna ao Brasil após conquistar respeito em sua carreira de médico na Europa. Aos 40 anos casa-se com Dona Evarista, uma mulher que não era nem bonita e nem simpática, porém daria uma ótima reprodutora. No Brasil o médico passa a dedicar-se ao estudo da psiquiatria e constrói um manicômio, onde acolhe todos os loucos da cidade e região. Machado de Assis dialoga com as fronteiras do que é normal e do que é loucura, e explora, com ironia, o comportamento das pessoas, a vaidade e o egoísmo.



O Alienista, Cia Complexo de Actoris. Fotografia: Gustavo Gomes.

Diferentemente do texto de *Tchekhov*, aqui a base da montagem é o distanciamento. Inicialmente, o ator apresenta-se e conta uma breve história que ocorreu durante a montagem, logo em seguida termina de vestir o figurino e novamente apresenta-se (agora como a personagem). O espetáculo já se inicia distanciado. Durante o transcorrer das cenas é mantido o caráter narrativo/épico, sem, contudo, perder-se de vista a personagem que se representa. As pessoas da plateia

são os outros personagens. Ao longo da peça, é mesclada uma aproximação mais relacionada com o “*Sistema Stanislavski*”, porém sob uma base distanciada de *Brecht*. Além disso, algumas pessoas são internadas no manicômio e são partes da encenação. O palco então se perde no espaço e tudo se torna algo único, onde não há mais distinção entre o que é ator e que é plateia. A peça já se inicia mostrando que aquilo é teatro. A perda da ilusão cênica é um ponto de partida. No decorrer das cenas há um jogo entre uma personagem menos distanciada e ora mais distanciada, com o propósito de fazer as pessoas visualizarem a personagem e o próprio espetáculo, sob um ponto de vista crítico. Tanto em, *Os malefícios do tabaco*, quanto em, *O alienista*, há interação com a plateia, contudo no primeiro prioriza-se o caráter ilusório e no segundo o distanciamento.

Ao longo da história as pessoas modificaram-se de sujeitos passivos para sujeitos ativos. Esse abandono do estado de passividade ocorreu em vários setores sociais, inclusive nas artes cênicas. Para exemplificar a construção desse indivíduo ativo, utilizamos como ilustração o sistema de ensino brasileiro e as teorias da comunicação.

A quebra da “quarta parede” acontece em diversas circunstâncias. Uma das possibilidades reside nessa transformação do sujeito passivo em sujeito ativo. No início, as pessoas eram consideradas, tão somente, como receptores de informações, mas aos poucos, fomos esculpidos como cidadãos ativos, reflexivos e críticos. Descobrimos também que a quebra da “quarta parede” ocorre com outros propósitos, como por exemplo, na *Grécia Antiga*, no procedimento conhecido como *parabasis*, ou ainda, no *Teatro Elisabetano*, quando os intérpretes utilizavam-se da quebra para arrecadar dinheiro. Embora a ruptura da “quarta parede” não esteja condicionada, tão somente, na construção do sujeito ativo, essa mudança no estado de passividade, sem dúvida, influenciou (e influencia) a relação do artista com o seu público.

Visualizamos dois exemplos de ruptura da “quarta parede” da *Cia Complexo de Actoris*, *Os malefícios do tabaco* e *O alienista*. No primeiro, a interação do ator com a plateia não extingue o caráter ilusório da encenação. No segundo, o recurso é utilizado para distanciar-se e instigar o senso crítico do espectador. Dessa forma, quando um ator quebra a “quarta parede” não significa, necessariamente, que ele estará se distanciando, uma vez que é possível dirigir a atenção diretamente ao público e manter uma linha de identificação psicofísica com a personagem.

Hoje vivemos em uma *sociedade da informação*, onde, ao mesmo tempo em que recebemos mensagens, produzimos conteúdo (de forma rápida), com o apoio das tecnologias disponíveis. Nessa perspectiva de como o sujeito é pensado hoje, é que podemos conceber a necessidade, bem como a consequente, eliminação ou não da “quarta parede”.

Referências bibliográficas.

- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Pedagogia do oprimido*. 50 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2006.
- RIZZO, Ê. P. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- SILVA, E.F. A aula no contexto histórico. In VEIGA, I. P. A. (Org). *Aula: gênese, dimensões, princípios e práticas*. São Paulo: Papirus, 2008, p. 15-42.
- STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- WOLF, M. *Teoria das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO DA ARTE DRAG NA CENA TEATRAL: UM PROCESSO DE CRIAÇÃO E A CRIAÇÃO DE UM PROCESSO.

Autor: Leonardo Palma de Sant'Anna da Silva. Mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – PPGArC / UFRN. Sob a orientação do Prof. Dr. José Sávio Oliveira de Araújo.

RESUMO

O presente artigo traz um breve panorama sobre a história da arte *drag*, bem como os procedimentos de criação de um artista *drag queen*. A partir da contextualização da arte *drag*, o pesquisador expõe a construção dos procedimentos metodológicos para a criação de uma personagem *drag queen* chamada Soraia Queimada e para a construção de uma obra que transpõe os elementos e modos de criação da arte *drag* para a cena teatral.

ABSTRACT

This article brings a brief overview of the history of drag art as well as the creation procedures of a drag queen artist. From the contextualisation of drag art, the researcher exposes the construction of methodological procedures for the creation of a drag queen character named Soraia Queimada and for the construction of a work that transposes the elements and modes of creation of drag art to the theatrical scene.

PALAVRAS-CHAVE: *Drag queen*; Processo de criação; Teatro.

A arte *drag*.

Em várias culturas ao redor do mundo, nas artes cênicas, artistas performam o sexo oposto ao seu biológico. Nos diferentes contextos, as motivações para tal prática variam. Por exemplo, no teatro *Kabuki* japonês “nenhuma mulher seria permitido aparecer” (BERTHOLD. 2008: 91) e no teatro grego clássico, homens personificavam personagens femininas. Nos dois casos isso se devia ao funcionamento dessas sociedades, com estruturas machistas, onde o ofício teatral era vetado para pessoas do sexo feminino, e ainda no caso da comédia grega clássica, essa proibição era aproveitada para produzir “efeitos de travestimentos” (BERTHOLD. 2008: 124) com fins cômicos. Roger Baker (1994), começa sua história sobre a imitação do sexo feminino por homens nas artes da *performance* com o seguinte apontamento:

SHE emerges from the mists of time and threads her way through the histories of all cultures and all nations. She is present at solemn religious rites and kicks up her skirts at anarchic celebrations which mock authority and challenge the status quo. In the high drama of ancient Rome and Athens she was there to facilitate the ceremonies of rebirth and fertility. In the low theatre of the common people she has leered and flaunted her sexual ambiguity. Among the Indian tribes of North America she has, as a third sex, one gifted with magical powers and invested with divine authority, uniting male and female into the undifferentiated sexuality of the primal creative force¹⁰ (P. 23).

¹⁰ Ela emerge das névoas do tempo e faz seu caminho através das histórias de todas as culturas e de todas as nações. Ela está presente em ritos religiosos solenes e chuta suas saias em celebrações anárquicas que simulam a autoridade e desafiam o *status quo*. No alto drama da Roma antiga e de Atenas, ela estava lá para facilitar as cerimônias de renascimento e fertilidade. No baixo teatro das pessoas comuns, ela mostrou e ostentou sua ambigüidade sexual. Entre as tribos indígenas da América do Norte, ela tem sido, como uma bardache, institucionalizada como uma incrível representação do terceiro sexo, dotada de poderes mágicos e investida de autoridade divina, unindo homens e mulheres numa sexualidade indiferenciada da força criativa primordial. (Livre tradução do autor).

A partir do século XVII, no ocidente, a imitação do sexo feminino por homens passou a fazer parte principalmente de gêneros cômicos, como a paródia ou o burlesco (BAKER. 1994: 161). No século XIX, surge o termo *drag queen*, a princípio para designar qualquer homossexual. Segundo Esther Newton (1979), “Queen is a generic noun for any homosexual man. Drag can be used as an adjective or a noun. As a noun it means the clothing of one sex when worn by the other sex (a suit and tie worn by a women also constitute drag)¹¹” (p. 03). Com a expansão dos grandes centros urbanos nas sociedades pós Revolução Industrial, surgem alguns agrupamentos sociais, como é o caso da comunidade LGBTT. Esses agrupamentos sociais vão se organizando com suas próprias regras e construindo sua própria cultura. A arte de personificar o sexo oposto passa a fazer parte da comunidade LGBTT, presente nos principais locais de convívio dessa comunidade: bares e casas noturnas (baladas, em um termo brasileiro mais coloquial).

Já no início do século XX, com o surgimento da cultura das super estrelas do cinema, os artistas *drags* passam a se inspirar principalmente nas grandes estrelas, construindo suas imitações de mulheres a partir desse referencial. E, sendo assim, principalmente por conta da explosão do cinema *hollywoodiano*, a arte *drag*, que sempre teve grande expressão na cultura europeia, principalmente na França, passa a se desenvolver e se expandir nos Estados Unidos da América.

Os *shows* de *drag* seguem a estrutura do teatro de variedades¹², com apresentação de números de diferentes linguagens que apesar de serem predominantemente cômicos, também poderiam ser apresentados números dramáticos, principalmente os números de dublagem de músicas de cantoras famosas. O número de dublagem, que consiste em simular o canto de músicas reproduzidas

¹¹ *Queen* é um substantivo genérico para qualquer homem homossexual. *Drag* pode ser usado como adjetivo ou substantivo. Como substantivo, significa a roupa de um sexo quando usado pelo outro sexo (um terno e gravata usados por uma mulher também constituem *drag*). (Livre tradução do autor).

¹² “Variedades é como são conhecidos os espetáculos imprecisos, sem estrutura dramática, misto de números musicais, esquetes, acrobacias, declamações, etc” (VENEZIANO. 2006: 240).

eletronicamente, passa ser a principal linguagem dessa arte surgida dentro da cultura da comunidade LGBTT.

Durante o século XX, a arte *drag* passa por profundas alterações, principalmente no tocante a sua difusão. Por exemplo, no ano de 1972, a *drag queen* Divine protagoniza o longa metragem *Pink Flamingos*, do diretor estadunidense John Waters, sendo a primeira *drag queen* a protagonizar um longa metragem. No século XXI, a arte *drag* entra definitivamente para o *mainstream* com o *reality show* estadunidense *Rupaul's drag race*, estreado em 02 de fevereiro de 2009 e, na presente data, já finalizou 11 temporadas e está no auge do sucesso. O *reality show* é uma competição entre *drag queens* onde elas têm que apresentar habilidades em diferentes linguagens, como dança, atuação, dublagem, caracterização, ou seja, todos os elementos que compõem um show de *drag queen*. O objetivo do programa é escolher a nova *drag superstar* dos Estados Unidos. As participantes do programa de maior sucesso chegam a participar de vídeo clipes de cantoras famosas, fazem turnês pelo mundo todo, gravam álbuns musicais, protagonizam filmes longa metragens, participam de desfiles de modas de marcas de renome etc.

A arte drag no Brasil.

No Brasil, como em várias outras culturas, como já foi apontado anteriormente, também era comum homens interpretarem personagens femininas no teatro, principalmente, pelo teatro ser considerado um ambiente “imoral” para que mulheres fizessem parte. Entretanto, no caso brasileiro, a imitação do sexo oposto é muito presente nas festas populares do carnaval. Jô Fagner (2012), em sua dissertação de mestrado, aponta:

[...] o registro de demonstrações explícitas de paródias de gênero e outras apropriações do universo simbólico feminino na cultura popular do país aparece de modo constante. Durante o carnaval, o ato de travestir-se era comum entre homens assumidos como heterossexuais, numa transgressão limitada aos códigos superficiais da feminilidade expressa na

exploração lúdica dos conceitos de gênero de forma temporária, circunscrita num período de tempo que não passava de mais de quatro dias por ano. (P. 80)

Durante o século XX, algumas figuras que transitavam entre os gêneros, que não se identificavam necessariamente como *drag queens*, mas que podemos fazer relações nesse sentido, fizeram parte de manifestações artísticas também fora dos locais de sociabilização da comunidade LGBTT, como é o caso da atriz Rogéria, do ator e dançarino Jorge Lafond, do grupo de teatro Dzi Croquettes etc. Atualmente, a arte *drag* brasileira também sofreu um grande impacto, como consequência do sucesso do *reality show* estadunidense. Surgiram muitos artistas *drag* em todo o país e, por exemplo, o cantor *drag* Pablo Vittar gravou recentemente uma música com a cantora Anitta, mostrando que a arte *drag* também entrou no *mainstream* brasileiro e tem se destacado mesmo fora da comunidade LGBTT.

Procedimentos de criação de uma artista drag – *Assemblage*.

O presente artigo faz parte da pesquisa de mestrado em processo intitulada “*Soraia Queimada: o processo de criação da cena a partir de elementos da estética drag*”. Nessa pesquisa, que pertence ao campo das artes cênicas, investigamos principalmente os procedimentos de criação dos artistas *drag*. A investigação se deu por meio da vivência do pesquisador em *shows* de *drag queens* em casas noturnas e também por meio de filmes, programas de televisão e internet.

Ao analisar o processo de criação de uma *drag queen* podemos fazer uma relação com um termo importado das artes visuais: *assemblage*. Segundo a enciclopédia do Itaú Cultural:

O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para

fazer referência a trabalhos que, segundo ele, "vão além das [colagens](#)". O princípio que orienta a feitura de assemblages é a "estética da acumulação": todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. A idéia forte que ancora as assemblages diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo.¹³

No geral, o artista *drag* cria tanto sua personagem, como seus números de apresentação por meio da justaposição de diferentes referências. Generalizando, as referências utilizadas para a composição dos artistas *drags* advêm da arte *pop*, ou seja, "signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana"¹⁴. Como exemplo, podemos verificar o seguinte número de dublagem que foi realizado na casa noturna *Blue Space*, no centro da cidade de São Paulo, no ano de 2009:

<https://www.youtube.com/watch?v=kpsLK7KORkM>¹⁵

No vídeo do *YouTube* podemos ver um número de dublagem realizado pela *drag queen* Fátima Fast-Food. Ressaltamos, a princípio, que até o nome das *drag queens* são construídos a partir dessa técnica, no caso da *drag* citada, seu nome é a justaposição do nome Fátima com o termo da língua inglesa '*fast-food*', que diz respeito a comida que são preparadas rapidamente. A *drag queen* cria comicidade no seu nome com dois efeitos: com a aliteração construída com a justaposição da expressão inglesa com o nome Fátima e com a conotação sexual que pode ser

¹³ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>. Última visita em 25/06/2017.

¹⁴ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>. Última visita em 25/06/2017.

¹⁵ Última visita em 25/06/2017.

atribuída à expressão *fast-food*. No número registrado no vídeo podemos identificar a justaposição de duas obras de linguagens e contextos diferentes: o filme ‘*O Exorcista*’, do diretor William Friedkin, que é utilizado para a construção da cena no número de dublagem, e da versão do cantor estadunidense Marilyn Manson, da música ‘*Sweet Dreams*’, que é dublada pela *drag queen*. As duas referências apesar de serem de fontes totalmente diferentes dialogam para criar um clima de suspense e terror buscado na cena construída pela artista *drag*.

A partir do procedimento descrito e exemplificado, criamos uma personagem *drag queen* chamada Soraia Queimada e iniciamos um processo de criação de uma obra teatral que tem como procedimento metodológico de criação a técnica utilizada pelas *drag queens* para a construção de seus números de apresentação.

O processo de criação e a criação de um processo.

Nesse tópico iremos descrever como está sendo realizado o processo de criação da obra teatral ‘Soraia Queimada – filha da violência’. O processo de criação da obra teatral teve como principal procedimento metodológico a transposição da técnica da *assemblage*.

‘Soraia Queimada – filha da violência’ é uma obra que faz parte da investigação sobre a transposição da estética *drag* para a cena teatral. Sendo assim, a obra é dividida em números de diferentes linguagens, assim como funciona um *show* de *drag queen*. Os números possuem uma característica em comum: o tema. Soraia Queimada é uma *drag queen* que foi criada com a finalidade de construir uma caricatura da sociedade brasileira da segunda década do século XXI, uma sociedade marcada por grandes conflitos políticos e por extremos atos de violência. Dessa forma, os números têm como tema a violência presente em diferentes esferas da vida social brasileira. Até a presente data, o trabalho tem a seguinte estrutura: 1- Número de abertura - a *drag queen* Soraia Queimada, interpretada pelo ator pesquisador Leonardo Palma, se apresenta para o público por meio de uma música; 2- Número de paródia dramática –

paródia de uma cena de novela que retrata a violência sofrida por pessoas LGBTQTT's dentro do contexto familiar; 3- Número de desfile – desfile de diferentes figurinos que retratam a violência da mídia brasileira; 4- Número de dublagem – por meio da dublagem de músicas é retratada a violência dentro de relacionamentos amorosos; 5- Número de paródia musical – por meio de paródias de músicas da cultura brasileira é retratada a violência e intolerância religiosa; 6- Número de dança – por meio da linguagem da dança é retratada a violência policial, principalmente no contexto de manifestações políticas; 7- Número de encerramento – por meio de uma sobreposição de elementos dos números anteriores é retratada a violência do sistema econômico vigente que produz, reproduz e fomenta todas as outras violências vividas dentro da sociedade brasileira.

Como exemplo do procedimento de criação da obra teatral, descreveremos como se deu a criação do número de abertura. Esse número é o momento em que a *drag queen* Soraia Queimada se apresenta ao público. O número foi construído por meio da justaposição de algumas referências: a música '*Gasolina*', da banda Teto Preto¹⁶, da música '*Bicha Preta*', da Mc Linn da Quebrada¹⁷ e de letra composta pelos artistas criadores Caio Ceragioli e Leonardo Palma. A música é acompanhada por um atabaque. O acompanhamento percussivo se dá pela justaposição do ritmo 'barravento', comum nos rituais religiosos afrobrasileiros, e do *funk* carioca. A partir da sobreposição desses elementos foi criada a seguinte letra de apresentação da *drag queen* Soraia Queimada, que canta a música ao vivo no número de abertura:

Música - Dando o nome.

De Caio Ceragioli e Leonardo Palma

Vou falar bem devagar
Prestem muita atenção
Eu vou me apresentar
Não sou a Xuxa, nem Faustão

¹⁶ Para conhecer a música, acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=k0XzDN-Gv3A>. Última visita em 25/06/2017.

¹⁷ Para conhecer a música, acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=ZeMa942nYe4>. Última visita em 25/06/2017.



Se quiser me conhecer
Pode se aproximar
Meu tempero tem dendê
Sou filha de lemanjá
Devagar vou introduzir
Com carinho e com amor
Abra as pernas, deixe vir
Vem sentir o meu fogo
Bicha Preta, periférica, histérica, colérica, bicha preta
Soraia Queimada, esse é o meu nome
Gasolina, gasolina, gasolina neles, gasolina neles
Cresci no esculaxo
Do soco de um macho
Mas segura o seu caô
Que na justiça de Xangô
Eu te despacho
Isso vai mudar
Não ando mais de cabeça baixa
Abra sua mente, saia da sua caixa
Eu não quero mais fugir
Quero ver tudo explodir
Cola no bonde, chega e encaixa
Encaixa, encaixa, encaixa, chega e encaixa
Soraia Queimada, esse é o meu nome
Gasolina, gasolina, gasolina neles, gasolina neles
Eu sou uma drag queen
Filha da violência
O extermínio na favela
Comprar voto de banguela
O barraco na viela
Ver mansão, só da janela
Filha da violência
A bicha levou lampadada
A travesti assassinada
A mulher foi estuprada
E com eles... Nada?
Filha da violência
Pedir paz de verdade
Se dentro dessa cidade
Vive na desigualdade
Pra essa genta... Liberdade!
Soraia Queimada, esse é o meu nome
Gasolina, gasolina, gasolina neles, gasolina neles

Bateu, levou. Bateu, levou. Bateu, levou. Bateu, levou.
Violência na rua, na escola e dentro do próprio quintal
Leva chute, tapa na cara, vai parar no hospital
Escorre o sangue
Escorre saliva entre os dentes
Do ódio, da raiva, revolta, assassinato de inocentes
Tem gente que olha pro lado, tem gente que se esquiva
Mas na guerra declarada, contra gente explorada, pensar
neutralidade é igual a nada
Ou é pior?
A cidade vai pegar fogo
E eu conheço esse jogo
Não! Ilusão! Pensar um novo mundo, olhar profundo, realidade
em profusão
Em colapso!
Eu sou uma metralhadora em estado de graça
O meu corpo é uma dinamite
Eu sei bem qual é minha fome
Soraia Queimada, esse é o meu nome
Bateu levou. Bateu, levou. Bateu, levou. Bateu, levou.
Gasolina, gasolina, gasolina neles, gasolina neles

O número de abertura, como todos os demais foram criados a partir de uma extensa pesquisa de materiais referenciais, análise e seleção desses materiais, dando origem a uma obra que é inédita, deixando evidentes os elementos das referências que deu origem à obra, como na técnica *assemblage* das artes visuais. Todo o processo de criação seguiu desse procedimento metodológico que dialoga diretamente com a arte *drag* no qual foi inspirado.

A arte *drag* é uma linguagem pertencente ao campo das artes cênicas que durante muito tempo foi colocada à margem das artes reconhecidas socialmente por pertencer a uma comunidade marginalizada na sociedade, a comunidade LGBTT. Vivemos um momento de difusão dessa arte, devido principalmente às conquistas de direitos da população LGBTT por meio de muita luta. Ao mesmo tempo, estamos ainda muito aquém de um cenário de igualdade de direitos, por isso, reafirmar os modos de viver dessa comunidade, bem como a sua produção artística e cultural é um dos meios

possíveis para a conquista de mais espaço dentro da sociedade. Por meio dessa pesquisa, buscamos o reconhecimento da arte *drag* no seu devido *status*: uma linguagem artística que possui seus funcionamentos e procedimentos e que deve ser reconhecida também como uma expressão artística dentro do contexto social.

Referências

- ARTE Pop. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>>. Acesso em: 26 de Jun. 2017. Verbetes da Enciclopédia.
- ASSEMBLAGE . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>>. Acesso em: 25 de Jun. 2017. Verbetes da Enciclopédia.
- BAKER, Roger. *Drag: a history of female impersonation in the performing arts*. Nova Iorque: New York University Press, 1994.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NEWTON, Esther. *Mother camp: female impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.
- ENEZIANO, Neyde. *De pernas para o ar: teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

O HÍMEN E A HONRA: VIRGINDADE E ESTUPRO NA LITERATURA SHAKESPEARIANA.¹⁸

Fernanda Cunha Nascimento¹⁹

Nara Graça Salles²⁰

RESUMO:

O presente artigo tem como objetivo analisar o valor simbólico atribuído a castidade nas obras de Shakespeare, relacionando-o às construções simbólicas e sociais relacionadas ao hímen ao longo da história. Também é analisado casos de violação feminina nas obras de William Shakespeare, visando compreender o valor simbólico da mulher casta e da mulher violada no contexto das obras.

Palavras-chaves: Castidade; Estupro; Ofélia; Lavinia; Lucrece; Shakespeare.

ABSTRACT:

The present article aims to analyze the symbolic value attributed to chastity in Shakespeare's works, relating it to the symbolic and social constructions related to the hymen throughout history. Also analyzed cases of female rape in the Shakespeare's works, aiming to understand the symbolic value of the caste woman and the woman violated in the context of the works.

Keywords: Chastity; Rape; Ophelia; Lavinia; Lucrece; Shakespeare.

O hímen, esta pequena membrana existente apenas na fêmea do elefante e na mulher, adquiriu culturalmente um valor e uma elaboração simbólica que determinaram ao longo dos séculos, o valor da mulher na sociedade. Ainda hoje a virgindade tem um valor simbólico exacerbado, como comprova Yvonne Knibiehler em

¹⁸ O presente artigo está vinculado a uma pesquisa desenvolvida no PPGarc da UFRN

¹⁹ Mestranda pelo Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do norte.

²⁰ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e orientadora no Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do norte.

seu livro *A história da virgindade* (2016) através do relato da existência de clínicas que reconstituem hímen e da exigência de um "certificado de virgindade" das noivas instituída nos meios muçulmanos na França, dentre outros fatores. O valor da virgindade feminina também pode ser comprovado através da literatura, mitos e obras dramáticas de diversas épocas.

A bíblia, que é o livro mais vendido da história e um grande alicerce cultural e social do ocidente, contém várias passagens acerca da questão da virgindade. No capítulo vinte um, versículo treze do livro de Levíticos está escrito que o homem "(...) tomará por esposa uma mulher na sua virgindade", desta forma fica evidente o valor da virgindade enquanto parâmetro da honra e aceitação social da mulher. Para comprovar a virgindade das moças, os pais deveriam exibir os lençóis diante da cidade²¹, este costume é mantido até hoje em diversos países da bacia mediterrânea²².

O valor simbólico da castidade, anterior até mesmo ao cristianismo perdurou e perdura por séculos. No seu ensaio intitulado "Effacing Rape in Early Modern Representation", Barbara Baines afirma que "a virgindade, significada pelo hímen, é" um membro "que literalmente" encarna "a castidade, tornando assim uma virtude moral visível no corpo e, assim, definindo o valor da mulher"²³. Desta forma, se uma mulher fosse casta, era vista com igual pureza nas outras áreas.

Sobre a questão da virgindade, Devereux (1990). Também relata a existência de prostitutas somalis que, para manter o hímen intacto, só se prostituem por vias anais.

As mulheres somalis também se sujeitam ao "estreitamento" cirúrgico das vulvas, caso o marido exija, depois de cada um dos partos, para que elas se assemelhem às virgens. Além disso, os muçulmanos acreditam no mito da

²¹ "E eis que lhe imputou coisas escandalosas, dizendo: Não achei virgem a tua filha; porém eis aqui os sinais da virgindade de minha filha. E estenderão a roupa diante dos anciãos da cidade." (Dt, 22:17)

²² DEVEREUX, 1990.

²³ Baines, Barbara. "Effacing Rape in Early Modern Representation." English Literary Handbook 65.1 (1998): Web. P. 71

reconstituição regular e espontânea do hímen das companheiras dos verdadeiros crentes no paraíso.

Comprovando esse valor social e histórico da virgindade, Lucrece, no poema homônimo de William Shakespeare, é definida como “a casta”. A virgindade é um parâmetro de valoração feminina e um “troféu” a ser conquistado pelos homens, por esta razão, Lucrece, a casta, é violada por Tarquínio, entretanto tocaremos mais à frente no tema da violação.

A virgindade é sua qualidade definidora, visto que, normalmente os nomes que incluem a construção de um adjetivo indicam algum tipo de exibição excepcional de aspecto único ou capacidade de valor. Sara Mendelson e Patricia Crawford escrevem em *Women in Early Modern England 1550-1720*, que “três estereótipos pareciam englobar toda a vida feminina: virgem, esposa, e viúva” (p. 66).

A vida social da mulher, desta forma, seria determinada por sua relação com os homens. A virgem deveria preservar sua castidade até o momento do matrimônio, onde ela estaria submissa ao marido, e, no caso da morte deste, ela então torna-se viúva.

Esta concepção da mulher relacionada à sua vida sexual e à sua relação com os homens não é uma inovação da Idade Moderna. Devereux (1990) afirma que “no patriarcado helênico o prestígio da esposa era superior ao da virgem, e a situação desta última ultrapassava em muito a das “sacerdotisas prostituídas” de Afrodite, que, por sua vez, eram superiores às putas leigas” (p. 87).

A imagem da mulher casta, pura e submissa ao marido, é a imagem ideal da mulher romana, que, segundo Cristiano Busato Smith (2009) em seu artigo *Shakespeare e o intertexto da violência feminina*, perdura por séculos e permeia a Idade Média e o Renascimento, tendo como maior representatividade o culto a Virgem Maria, cuja imagem é amplamente difundida na arte pictórica e representa os principais atributos da mulher idealizada: pura, virtuosa e maternal.

Segundo Knibiehler (2016), em *História da Virgindade*, a cristandade ocidental durante a Idade Média e a Era Moderna, representou o apogeu da virgindade feminina. O valor da castidade também é retratado na literatura, através, por exemplo, do conselho que Laertes dá a sua irmã, Ofélia, ao pedir que ela não tenha o coração alienado às canções de Hamlet ou “abrindo o tesouro de sua castidade a suas desenfreadas impertinências” (Ato I, cena III), pois “A mais recatada donzela torna-se prodiga demais se desvenda à lua seus encantos. A própria virtude não escapa aos golpes da calúnia”. Neste trecho fica claro que o maior valor de Ofélia, e das moças da Era Moderna, era a castidade.

David Alexander Bernard (2012), em sua tese *Rape and the Feminine Response in Early Modern England na Several Shakesperean Works*, por outro lado, atenta para o fato que, por causa do seu valor social, os homens estavam inclinados a extrair para eles a castidade feminina, ignorando a natureza sagrada da virgindade. Desta, havia uma excitação no ato da violação, que representava a “superioridade” do sexo viril.

As desigualdades inerentes ao uso da virgindade como padrão para o valor feminino podem ser percebidas no discurso de Bacton (1210 – 1268), jurista britânico, acerca do estupro, onde há uma diferenciação entre o estupro de virgens e às demais mulheres, desta forma temos um indicativo da consideração social acerca da castidade no período moderno:

O estupro de virgens é um crime imputado por uma mulher a um homem por quem ela diz ter sido violada à força contra a paz do rei. Se ele for condenado por este crime, a punição se dá da seguinte forma: pela perda dos membros, que haja membro para membro, pois quando uma virgem está violada ela perde seu membro e, portanto, deverá deixar seu profanador punido nas partes em que ofendeu ... O castigo desse tipo não se segue em todos os casos, embora a mulher seja violentamente forçada, outras punições severas deverão se seguir conforme ela é casada ou uma viúva vivendo uma vida respeitável, uma freira ou uma matrona, uma concubina reconhecida ou uma

prostituta que exerce seu comércio sem discriminação de pessoa.²⁴ (THORNE, 1968. P. 376-384.)

Neste trecho fica claro que o estupro de mulheres que não eram castas recebiam uma penalização menos severa. Segundo Knibiehler (2016), a violação de uma mulher casta, representava uma agressão a honra de toda a família, especialmente à figura paterna e aos irmãos das jovens, que costumavam resolver a questão lavando-a com o sangue do agressor. Um caso na literatura dramática que ilustra bem essa situação, é o estupro de Lavínia na peça *Titus Andronicus* de William Shakespeare.

Para compreender o estupro de Lavínia, primeiro é preciso fazer um breve resumo da peça. Titus é um guerreiro reconhecido que coloca Roma acima de todas as coisas, inclusive acima da vida de seus 21 filhos mortos em campos de batalhas. Ele acreditava que seria retribuído por isto e por seus feitos na guerra contra os godos. A fidelidade de Titus ao imperador Saturninus é tanta, que ele chega a matar seu próprio filho por achar que este perturbaria a paz de Roma. Além disso, Titus condena a própria filha à violação, quando mata o primogênito da Rainha dos Godos, Tamora, que se tornará a futura imperatriz de Roma, após a recusa de Lavínia de casar-se com Saturninus, por amar o irmão deste. A rainha dos Godos, sedenta por vingança contra Titus, incita seus filhos Chiron e Demetrius a matar Baussanius – marido de Lavínia- e estuprar a jovem.

Lavínia ainda era casta antes da violação, mesmo desposada de Baussanius, como revela Demetrius antes de violá-la²⁵ e chega a suplicar para que a matem antes

²⁴ Tradução livre do original: “The rape of virgins is a crime imputed by a woman to the man by whom she says she has been forcibly ravished against the king’s peace. If he is convicted of this crime punishment follows: the loss of members, that there be member for member, for when a virgin is defiled she loses her member and therefore let her defiler by punished in the parts in which he offended... Punishment of this kind does not follow in the case of every woman, though she is forcibly ravished, but some other severe punishment does follow, according as she is married or a widow living a respectable life, a nun or a matron, a recognized concubine or a prostitute plying her trade without discrimination of person.”

de cometer tal atrocidade: “Poupe-me da falta luxúria dele/ E enterre-me na mais sórdida vala,/ onde ninguém verá jamais meu corpo./ Faça isso, assassina caridosa” (Ato II, cena III). Aqui fica evidente que para a mulher e para a sociedade da Idade Moderna, era preferível perder a vida do que perder a honra.

A imagem de Lavínia violada é uma das imagens mais chocantes criadas por Shakespeare. Após o estupro, Chiron e Demetrius cortam as mãos e a língua da jovem para que ela não possa revelar os autores de sua maculação. Para Cristiane Busato Smith afirma que, ao apresentar o corpo mutilado da personagem,

(...) Shakespeare aparentemente chama atenção para o papel da mulher na política sexual romana. O valor simbólico de Lavínia é destruído para a comunidade. Destituída de sua castidade, e tendo seus braços e língua decepados, Lavínia é condenada a dor e ao silêncio. Não mais uma filha virginal, tampouco uma esposa / viúva casta, Lavínia perde seu valor primordial numa sociedade essencialmente patriarcal. De um ponto de vista simbólico, portanto, Lavínia “pura” é importante para a sociedade romana como um emblema de “castidade sacralizada”. (SMITH, 2009, p. 150)

Como informa Knibiehler (2016), a violação de uma mulher, era uma ofensa a toda sua família. Desta forma, o estupro de Lavínia, desestabiliza o poder masculino, representado por seu pai, Titus, “e cria um terreno de instabilidade do poder que só pode ser resolvido mediante sua morte” (SMITH, 2009, p. 150).

Apesar da imagem de Lavínia com a boca vertendo sangue, nem Titus, nem seu Tio Marcus, conseguem interpretar o simbolismo da imagem que remete ao estupro. A revelação sobre o que ocorreu só ocorre quando Lavínia traz o livro *Metamorfoses* do poeta Ovídio a cena. A partir deste novo elemento, Titus finalmente relaciona a violação de Filomena à mácula de sua filha, pois tal qual Lavínia, Filomena teve a língua decepada para que o crime não fosse revelado.

²⁵ “A moça aí gabava-se de casta/ e de fiel depois do casamento (...)” (Ato II, Cena III)
Suplemento do eixo Marte Universitária da MOSTRA DE ARTES INTEGRADAS –
JOÃO PESSOA/PB – BRASIL . Outubro de 2017

Não aceitando ainda a profanação de Lavínia, Marcus pede para que ela escreva na areia a “verdade e os traidores”. Lavínia então escreve, apoiando um bastão na boca, guiando-se pelos braços sem extremidades. A dificuldade e o sofrimento que essa cena desencadeiam remetem a ideia da violação, até que por fim ela consegue escrever: *stuprum, Chirom, Demetrius*. Revelando o crime e os criminosos.

A ordem só é reestabelecida após Titus assassinar os filhos de Tamora, e, numa cena de puro canibalismo, oferece-los a ela em um jantar, e, matar Lavínia com o objetivo de lavar, com seu sangue, a honra dos Andronicus. Para justificar o filicídio, Titus evoca à Saturninus a imagem de Virginius que matou a própria filha por vê-la violada: “Senhor imperador, resolva isso:/ Agiu por bem o estourado Virginius/ Matando a filha com a própria direita,/ Por vê-la maculada, deflorada?” (Ato V, cena III). A morte de Lavínia adquire um caráter de redenção à Roma, como se a jovem fosse um bode expiatório.

Titus profere que: “Morra, Lavínia, e junto a sua vergonha;/ E com a vergonha morra a dor do pai” (Ato V, cena III). A morte de Lavínia então representaria, para além do fim do seu sofrimento, o extermínio da vergonha que contamina a linhagem dos Andronicus e a própria cidade de Roma.

Lavínia é igualada a Roma já na primeira cena da peça, quando Saturninus e Balssanius a disputam, logo após brigarem pelo cargo de imperapodor, desta forma ela é colocada no mesmo patamar que o Império. Desta forma, a violação à Lavínia representava também uma violação a Roma.

Esta mesma estrutura simbólica aparece no poema Lucrece de Shakespeare. Segundo o poema narrativo, Lucrece (Lucrécia) seria o exemplo da mais pura mulher romana, de qualidades incomparáveis. Após ser estuprada por Tarquínio, Lucrécia,

torna-se cabisbaixa e triste, pois não é mais virtuosa, está “contaminada pelo pecado”²⁶.

Para reestabelecer a ordem e não ferir a honra de seu esposo, Lucrecia se suicida. A morte de Lucrecia é duplamente purificadora, pois ela não somente se mata para manter a honra do seu marido, como, após esfaquear-se, ela morre em um rio, que simbolicamente limpa o seu corpo da profanação. Segundo Busato Smith (2009) “A narrativa de Lucrecia é um dos mitos fundadores da República Romana e ilustra a importância simbólica do corpo feminino purificado que traz a harmonia e prosperidade de volta à Roma” (p. 153). O estupro de Lucrecia, como o de Lavínia, simboliza o caos em Roma e suas mortes são sacrifícios que reestabelecem a ordem.

É importante esclarecer que não são somente as moças violadas que servem como “sacrifício purificador” nas obras de Shakespeare. Ofélia, também é vista como uma figura quase sagrada.

A primeira vez que Hamlet avista Ofélia na peça, ele profere: “Ninfa, em tuas preces, / Recorda os meus pecados” (Ato III, cena I). Com esta sentença imposta por Hamlet, Gaston Bachelard (2013), em *A água e os sonhos*, compreende que “Ofélia deve morrer pelos pecados de outrem, deve morrer no rio, suavemente, sem alarde” (p. 84). Ofélia incorpora o arquétipo da vítima sacrificial com sua “coroa de urtigas” (Ato IV, cena VIII) que pode ser associada à coroa de espinhos usada por Cristo.

Edgar Allan Poe afirma que “A morte de uma mulher bonita é o tópico mais poético do mundo”. Sexíssimos a parte, a sentença de Poe se faz comprovada ao analisarmos os vastos casos de morte estetizada na literatura ocidental, tendo somente nesse artigo os exemplos de Lucrecia, Ofélia, Lavínia, Filomena e Virgínia. Ao longo da história, beleza e morte aparecem como conceitos ligados as mulheres.

²⁶ “‘Lucrece,’ quoth he, ‘this night I must enjoy thee: If thou deny, then force must work my way, For in thy bed I purpose to destroy thee: That done, some worthless slave of thine I’ll slay, To kill thine honour with thy life’s decay; And in thy dead arms do I mean to place him, Swearing I slew him, seeing thee embrace him.’ Trecho de *Lucrece*.

Cristiane Busato Smith (2010) em seu artigo *Ophelia and the perils of the Sacred Feminine*, relaciona a morte de Ofélia, e sua frequente representação nas artes dos séculos XVIII e XIX, com o conceito de “biopoder” de Foucault. Smith (2010), escreve:

Para Foucault, o corpo é "diretamente envolvido em um campo político; as relações de poder têm uma relação imediata a isso; elas o investem, marcam-no, treinam-no, torturam-no, forçam-no a realizar tarefas, realizar cerimônias, emitir sinais ". Se vemos o corpo como sendo "normalizado" e domesticado através da circulação e reprodução de imagens, podemos entender como a infinidade de "belas mortes" de Ofélia no século XVIII, XIX e, mais recentemente, no século XX, contribuíram para a marcação e comercialização de ideologias que tiveram um efeito profundo na forma como homens veem as mulheres e as mulheres se veem. Uma das mais abrangentes dessas ideologias foi a do auto-sacrifício feminino.²⁷ (SMITH, 2010, p. 137)

Analisando por esta perspectiva, a imagem da bela Ofélia virgem sacraliza sua morte. Ao longo de todo o texto a beleza de Ofélia é exaltada, utilizam-se termos como: “the most beautified Ophelia,” “fair Ophelia,” the “beautiful Ophelia,” the “nymph,” “celestial,” “rose,” “mermaid-like”. Mesmo na sua morte, Ofélia parece aceitar seu destino sem questionar ou frustrar-se, representando os ideais femininos da época de submissão e aceitação, como podemos perceber na fala da Rainha Gertrudes que descreve seu fim:

Há um salgueiro que se debruça sobre um riacho

E contempla nas águas suas folhas prateadas.

Foi ali que ela veio sob loucas grinaldas,

²⁷ Original: For Foucault, the body is “directly involved in a political field; power relations have an immediate hold on it; they invest it, mark it, train it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs”. If we see the body as being “normalized” and domesticated through the circulation and reproduction of images, we can understand how the plethora of eighteenth-, nineteenth- and, more recently, twentieth-century “beautiful dead” Ophelias has contributed toward the marking and marketing of ideologies that have had a profound effect on the way men view women and women view themselves. One of the most pervasive of these ideologies has been that of female self-sacrifice.

Margarida, ranúnculo, urtiga e essa flor
Que no franco falar de nossos pastores recebe
Um nome grosseiro, mas que nossas pudicas meninas
Chamam de dedos de defunto. Ali ela se agarrava
Querendo pendurar nos ramos inclinados
Sua coroa de flores, quando um ramo maldoso
Se quebra e a precipita com seus alegres troféus
No riacho que chora. Seu vestido se desfralda
E a sustenta sobre a água qual uma sereia;
Ela trauteia então trechos de velhas árias;
Como se percebesse sua situação aflitiva,
Ou como um ser que se sentisse ali
Em seu próprio elemento. Mas isso durou pouco.
Suas vestes, enfim, pesadas do que beberam,
Arrastaram a pobrezinha e seu doce canto expira
Numa lodosa morte...²⁸ (Ato IV, cena VII)

A descrição que Gertrudes faz da morte de Ofélia suprime o horror da finitude e relaciona o evento à beleza, através do simbolismo das flores que conecta Ofélia à natureza e ao belo, tornando-a plácida “Como se percebesse sua situação aflitiva, / Ou como um ser que se sentisse ali/ Em seu próprio elemento”. Desta forma, a morte de Ofélia parece seguir o curso natural do seu destino. Ofélia virgem e pura é o bode

²⁸ Original: There is a willow grows askant the brook/ That shows his hoary leaves in the glassy stream./ Therewith fantastic garlands did she make/ Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples,/ That liberal shepherds give a grosser name,/ But our cold maids do dead men's fingers call them./ There on the pendent boughs her crownet weeds/ Clamb'ring to hang, and envious sliver broke,/ When down her weedy trophies and herself/ Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,/ And mermaid-like they bore her up,/ Which time she chanted snatches of old lauds,/ As one incapable of her own distress,/ Or like a creature native and indued/ Unto that element. But long it could not be/ Till that her garments, heavy with their drink,/ Pull'd the poor wretch from her melodious lay/ To muddy death.

expiatório que traz a paz a Dinamarca, através da revelação da dor, pois “O homem, diante de um suicídio feminino, compreende essa dor funérea por tudo o que nele, como em Laertes, é mulher(...)” (BACHELARD, 2013, p. 85).

Analisando a partir deste ponto, vemos como a vida sexual da mulher pode se relacionar à ordem social. A mulher casta seria capaz de purgar os pecados da sociedade inteira, como é o caso de Ofélia, e a mulher violada, representaria o conflito social por meio de sua violação e somente seu silenciamento e morte seriam capazes de reestabelecer a ordem.

O controle da sexualidade feminina é simbolizado nas obras shakespearianas mencionadas como um controle social, pois ambos aparecem ligados por laços muito estreitos. Para além de relações dramatúrgicas, essa representação da gestão da vida sexual da mulher, apresenta um reflexo de cerceamento social que existe ao longo da história sobre a sexualidade feminina.

Ao considerar a virgindade o “mais precioso tesouro” de uma mulher, como Laertes diz a Ofélia, cria-se um tabu social sobre a liberdade sexual feminina. O valor simbólico imposto ao hímen, era na Idade Moderna, e continua sendo mesmo em tempos atuais, uma forma de controle social, onde se mede o valor de uma mulher pela sua capacidade de renúncia dos desejos.

As mulheres solteiras que haviam praticado o coito e também as mulheres que foram corrompidas por abusos, não encontravam lugar na sociedade. A justificativa de que elas representam “o desvio da ordem social” é somente uma justificativa para seu extermínio, afim de manter apenas em sociedade as mulheres que se adequam às normas sociais desejadas.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2ª edição. São Paulo, SP: WFM Martins Fontes, 2013.

BAINES, Barbara. Effacing Rape in Early Modern Representation. **English Literary Handbook** 65.1. 1998. <https://muse.jhu.edu/article/11398> Acessado em 01/07/17 às 17:48.

BERNARD, David Alexander, Rape and the Feminine Response in Early Modern England and Several Shakespearean Works. **University of Tennessee Honors Thesis Projects**. 2012. http://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2482&context=utk_chanhonoproj Acessado em 01/07/17 às 18:01

DEVEREUX, George. **Mulher e mito**. Trad. Beatriz Sidou. Campinas, SP: Papirus, 1990.

KNIBIEHLER, Yvonne. **História da virgindade**. São Paulo, SP: Editora Contexto, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Tragédias**. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Editor: Victor Civita. São Paulo, SP: Abril, 1978.

_____. **Titus Andronicus**. Trad. Bárbara Heliodora. 2ª Edição. Rio de Janeiro, RJ: Lacerda Ed., 2013.

_____. **The complete Works of William Shakespeare**. Ware: Wordsworth Library Collection, 2007.

SMITH, Cristiane Busato. Shakespeare e o intertexto da violência feminina. **Tuiuti: Ciência e Cultura**, n. 41, p. 145-158, Curitiba, jan. - jun. 2009

_____. Ophelia and the perils of the Sacred Feminine. **Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance vol. 6/7**. p. <http://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/1502/10-smith.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acessado em 01/07/17 às 18:05

THORNE, Samuel E. Bracton on the Laws and Customs of England: Volume Two. **Oxford University Press**, Londres. 1968. p. 376 - 384

PERCEBENDO O CORPO NU EM CENA

Tiago Herculano²⁹

Nara Salles³⁰

RESUMO:

Muito do nosso olhar perante a nudez está norteado pelos padrões sociais, porém podemos entendê-lo pelo viés artístico quando este nos proporciona um olhar diferenciado. Este artigo busca levantar possibilidades de questionamentos sobre como o corpo nu é percebido e como esta percepção pode ser investigada e como pode ser refletida em cena abordando espetáculos e obras que usam da nudez como linguagem corroborando para um olhar diferenciado para com a nudez.

Palavras-chaves: Corpo; Percepção; Nudez.

ABSTRACT:

Much of our look at nudity is guided by social standards, but we can understand it by artistic bias when it gives us a different look. This article seeks to raise possibilities for

²⁹ Aluno do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. PPGARc/UFRN. Artista Plástico, ator, diretor e iluminador. Licenciado em Teatro pela UFPB. Email: txchyagoserectus@hotmail.com

³⁰ Orientadora da pesquisa. Dra. em Artes Cênicas/PPGAC/UFBA. Mestre em Antropologia/UFPE. Esp. em Métodos e Técnicas de Pesquisas Antropológicas. Coordenadora do Curso de Teatro UFRN e do Núcleo Transdisciplinar em Artes Cênicas e Espetaculares/NACE/CRUOR Arte Contemporânea. Vice Coordenadora do PROFARTES/UFRN. Atriz, bailarina. Email: narasalles@hotmail.com

questioning about how the naked body is perceived and how this perception can be investigated and how it can be reflected in the scene approaching shows and works that use of the nudity like language corroborating for a different look towards the nudity.

Keywords: Body; Perception; Nudity.

A arte contemporânea se apresenta como um meio pelo qual o artista manifesta sua visão do mundo levantando questionamentos; questões que envolvem tanto sua identidade artística quanto a sociedade a sua volta. Dentro de diversas possibilidades de assuntos que podem ser indagados pela arte da cena, abordaremos a nudez pelo viés artístico em obras cênicas visando discutir sobre como percebemos esse corpo despido.

A percepção mais comum da nudez esta arregrada pelos meios normalizadores da sociedade implicados no processo civilizatório. Esses processos sociais de normatização têm como função disciplinar os sujeitos para a reprodução da ordem social. Um corpo nu, por exemplo, pode se apresentar como uma quebra dessa ordem social e, muitas vezes, ser visto de forma indecente. Por isso, é tratado como algo ofensivo, punitivo e proibido inclusive por lei o nu frontal público em qualquer situação

é sujeito a punição, como previsto no art. 233, do Código Penal brasileiro.

Se, geralmente, um corpo nu é facilmente interpretado de forma ofensiva, como o fazer artístico poderia fornecer para esse elemento uma percepção diferenciada desta provocada pelos processos normalizadores? Uma resposta para essa indagação talvez possa ser encontrada na vivência do artista. Este por vivenciar um meio mais “aberto” poderia compreender a nudez de forma mais poética, porém nem sempre ocorre dessa forma.

A instauração cênica *Corpo Livre*, do CRUOR Arte Contemporânea, coligação de prática da cena do Núcleo de Pesquisas em Artes Cênicas e Espetaculares da UFRN, passou por processo administrativo por ser classificado, por pessoas do meio universitário, automaticamente como uma nudez ofensiva, e por conseguinte foi denunciado como afronta aos bons costumes dentro de uma universidade.

Essa ligação da nudez como decoro do espaço e ordem pública ocorre quando as referências do espectador estão arregradas firmemente em padrões sociais e religiosos. Agamben (2014) aponta pela bíblia, em gênesis, que Adão e Eva eram cobertos por uma *veste de graça* e este nu não possuía uma conotação ofensiva ou erótica. Por baixo desta veste estaria aquilo que entendemos por nudez e só foi revelado ao casal quando eles cometeram o pecado. O pecado arrancaria essa *veste de graça* permitindo associação com o ofensivo e o erótico.

Todo ser humano nasce nu e, durante uma boa parte da infância, permanece nu. A nudez da criança é associada a essa *veste de graça*, ou seja, algo inocente e sem o pecado. Essa mesma perspectiva é associada aos naturalistas. “O que os naturalistas mostravam não era uma nudez, mas uma veste, não era natureza, mas graça” (AGAMBEN, 2014, p. 102). Obras de arte, esculturas e pinturas, mesmo em períodos em que a igreja dominava, apresentavam uma seminudez e esta era sempre associada a essa *veste de graça*.

Esta visão do pecado relacionado ao corpo nu fortaleceu a ideia de ser algo ofensivo e, pior, provocou a associação com a sexualidade – já que a *veste de graça* é

retirada do indivíduo quando este descobre o pecado original. Em um mundo moderno em que sites e aplicativos potencializam a exposição da intimidade do corpo se tornou comum a ideia do *#mandanudes*. O desnudamento nas redes sociais é visto e usado como sinônimo de desejo e prazer. Esta associação também está na vida social quando um homem está sem camisa ou uma mulher com roupas, entendidas como, provocativas. Esse corpo associado a sexualidade é o fator que mais torna a obra artística, que utiliza do nu como elemento poético, vista como algo ofensivo ou, como muitos dizem, uma *nudez desnecessária*.

O nu só seria necessário se relacionado a *veste de graça* ou em ocasiões médicas, por exemplo? Ou outros fatores forneceria uma percepção diferenciada desse desnudamento? Na instauração *Corpo Livre*, embora a obra tenha sido associada a uma nudez desnecessária este elemento estava inserido na apresentação de forma contextualizada e necessária para o entendimento da pele como figurino.

Muito do que o espectador percebe da nudez tem ligação de como ele percebe seu corpo em seu mundo, enquanto o artista muitas vezes está procurando sensações e ressignificações dos limites do corpo. As performances que descreveremos mais adiante; *Macaquinhos* e *Frieza*, trabalham com a nudez, são consideradas polêmicas. Esta polêmica se dá pelo uso da nudez e pela tentativa de quebra dos limites corporais estabelecidos pela própria sociedade.

O corpo possui seus limites quando socialmente estabelecemos nele pudores. No toque, por exemplo, está no local que pode ou não ser tocado. Na nudez podemos apontar, por exemplo, que um homem que pode tirar a camisa e andar pela rua, mas não pode andar apenas de cueca.

A performance *Macaquinhos* de 2014 com 9 atores que objetiva levantar e ampliar novos conceitos do corpo e seus limites. Até onde o corpo pode ser mexido, explorado e tocado. Nessa ideia, os atores exploram o ânus um dos outros colocando em questão os limites corporais para com o toque.

Enquanto *Frieza*, performance de 2015 apresentada no instituto de arte da UNESP (SP), vai abordar a frieza das relações humanas. Como as pessoas estão frias umas com as outras e o quanto suas relações estão banalizadas. Nesse contexto, os atores enfiam cúbicos de gelo no ânus um dos outros. Apontando, também, as relações sexuais como algo frio e banalizado. Ambas performances chocaram as pessoas por onde foram apresentadas. Discursos de ódio e “isso não é arte” estão expostos até hoje nas redes sociais.

Montagu (1988) afirma que a linguagem do sexo é a não-verbal, tornando o toque o grande potencializador dessa linguagem. “A verdade é que em nenhuma outra relação a pele é tão completamente envolvida como na relação sexual” (MONTAGU, 1988, p. 200), e estas performances mexem com o tocar de seus corpos e dos corpos de outras pessoas. A autora ainda aponta regiões do corpo que possuem grande sensibilidade eróticas como a região perineal, mamilos e lábios que ao serem tocadas provocam grande sensações de prazer. Essas performances exploram essas regiões que estão taxadas como zonas proibidas, pertencentes as relações sexuais, mas que muitas vezes são expostas e valorizadas por sites e aplicativos no mundo do *#mandanudes*.

Esses sites e aplicativos terminam se tornando o local para essas explorações por serem vistos como locais discretos e escondidos. As performances, em questão, não se escondem muito pelo contrário foram criadas para serem mostradas. Não são moldadas nos padrões “isso deve ser feito entre 4 paredes” por serem expostas para o público. O público sente-se desconfortável por ver aquilo que eles fazem ou querem fazer, mas não podem por causa dos padrões sociais e terminam por condenar aquela obra que busca questionar esses valores implantados no corpo. Assim, a percepção da nudez aqui é entendida por aquilo que o espectador percebe de si, numa visão psicanalítica: aquilo que me incomoda ao ser observado no outro são coisas escondidas no âmbito do desejo e com as quais não se consegue lidar por ser reprimida no contexto social.

Em vários locais a nudez ainda é vista como um tabu máximo, porém diversas obras surgiram para explorar a nudez provocando o choque. Depois de um tempo o tabu se tornou o beijo, novamente as peças e performances abordaram o beijo para provocar questionamento sobre os motivos que o tornariam um tabu. Agora entendemos que o tabu máximo é mexer com o corpo, deixar ser tocado ou tocar o outro – principalmente em partes “não tocáveis” – e a parte que mais parece ser um grande tabu é o ânus.

Mexer com o seu próprio corpo ou deixar que outro mexa com o seu é um tabu construído social e culturalmente. Pois isso representaria uma violação aquilo que lhe é próprio e considerado íntimo. Os padrões normativos constroem esses tabus e a arte pode ser um viés para que se questione. Quando essas performances provocam esse tipo de ação irão provocar também questionamentos sobre os assuntos seja por meio da nudez ou por meio do corpo sendo ‘explorado’.

Outras obras, mesmo explorando partes íntimas do corpo, buscam questionar como a sociedade lida com questões de gênero, para isso a obra utiliza a nudez como elemento proporcionador de indagações. Recentemente o coletivo europeu *Young Boy Dancing Group* realizou uma performance em Londres no qual os bailarinos usavam lasers no ânus com intuito de questionar noções de gênero e sexualidades em ambientes como boates e galerias (GITLOW, 2017). Por estarem em ambientes cuja nudez seja “mais aceita” ou “valorizada”, o grupo não passa por grandes discursos de opressão, mas, ainda assim, provocam questionamentos dos tabus incorporados nessas localidades.

Esse exemplo aponta dois fatores importantes na percepção da nudez: o local onde a obra é realizada e as questões de gênero. O local onde o acontecimento cênico ocorre pode proporcionar uma contextualização para aquela nudez tornando-a artística. Assim podemos nos indagar: se a obra do *Young Boy Dancing Group* poderia,

assim, ser associada como uma *nudez desnecessária* se estivesse sendo realizada fora dos ambientes em que estão inseridos?

O ambiente artístico onde a obra se realiza proporciona contextualização em diversos pontos de entendimento do espetáculo podendo ajudar numa percepção diferenciada perante a nudez. Dessa forma, obras realizadas em determinados ambientes podem ter seu desnudamento compreendido e quando realizada em outro ambiente qualquer pode passar por repressões. Essa variação ocorre devido a nudez ser percebida de diversas formas diferentes por ambientes singulares.

Maria Angélica Rodrigues de Sousa aborda o grupo de teatro paulistano Oficina que trabalha com nudez em espetáculos e como os atores percebem essa nudez e aponta que “o palco constitui um espaço socialmente construído para tal; em cena pode; no jogo pode” (SOUSA, 2011, p. 11). Os artistas do teatro Oficina entendem essa contextualização da obra pelo local em que ela apresenta, porém, como já apontado, a instauração *Corpo Livre* sofreu processo administrativo por parte da UFRN, mesmo sendo apresentada dentro de um congresso de antropologia, ou seja, o local pode não proporcionar essa contextualização.

Ambientes acadêmicos tendem a serem bastante repressores e retrógrados em diversos assuntos. A nudez entra na questão de como um elemento visto, até por outros alunos de uma pós-graduação, pode ser percebida como algo desnecessário. Em uma disciplina, na pós-graduação em Artes Cênicas da UFRN, um aluno desejou realizar seu trabalho final utilizando o nu como elemento. O objetivo do trabalho era explorar sensações corporais dos sentidos e o tato está presente tanto na esfera que fala sobre sentidos quanto na esfera das sensações. Porém o discente foi repreendido por outros alunos que argumentavam que sua proposta era vista como ofensiva e descontextualizada, mesmo fazendo parte de suas investigações de pesquisa neste programa de mestrado. O argumento foi moldado no fato do ambiente de sala de aula

não contextualizar a proposta tornando-a ofensiva, mesmo o aluno argumentando sobre o nu lhe provocar sensações táteis.

Esse exemplo prático aponta para os ambientes institucionais acadêmicos não ajudarem e não permitirem experimentações do uso do nu como poética. Para o aluno em questão a nudez estaria contextualizada por meio das sensações provocadas pelo sentido tátil, mas o local onde a encenação ocorreria não permitia que a obra fosse executada, em um claro processo retrógrado e ultrapassado; dentro de um centro de pesquisa em Artes Cênicas em uma universidade aonde o corpo deveria ser visto apenas como elemento estético e poético.

Se no palco a nudez pode ser feita e, dessa forma, seria contextualizada. Por qual motivo é limitado a ideia de local cênico? A limitação parece ser realizada de propósito para evitar um possível constrangimento com a exposição do corpo, mesmo sendo todos e todas neste contexto pesquisadores das artes da cena. O palco, quando se fala de nudez, no caso do discente da pós-graduação, está fixo na ideia do prédio *teatro*. Porém o acontecimento cênico pode ocorrer em diversos locais, seja na rua ou na sala de aula. É o acontecimento cênico quem define determinado local como palco e não o prédio.

A nudez vai indagar e mexer em muitos conceitos que estão repletos de preconceitos. Em alguns países, por exemplo, os conceitos que envolvem a noção da nudez variam conforme a cultura, para alguns retirar o véu que cobre o rosto é uma nudez enquanto outros, como o Brasil, a exposição da genitália é associada a nudez. No caso da sala de aula, a exposição da genitália foi caracterizada como algo ofensivo.

Todas essas observações levam a outra perspectiva: como o artista percebe essa nudez? Num primeiro momento poderíamos dizer que os padrões sociais normalizadores estabeleceriam uma visão retrógrada sobre a nudez no artista. Mas alguns artistas podem não ter uma boa relação consigo mesmo e com seu corpo, portanto visualizar outro corpo exposto seria como olhar num espelho, rejeitando,

dessa forma, a nudez em obras cênicas. Ou apenas conceitos que esse artista leva na sua vida – como religião, política ou pudores – seriam as razões para não suportarem esse tipo de trabalho.

Sendo assim podemos compreender que a visão que o artista tem de si perante o seu corpo e/ou a influência dos padrões sociais estabelecidos, podem levá-lo a uma ideia de que não existe disponibilidade corporal para o desnudamento no campo artístico por não estarem dispostos a abrir-se para as possibilidades que o despir-se em cena pode proporcionar. Porém para aqueles que fazem ou participam de cenas de nudez a percepção desta pode trazer novas percepções em variadas perspectivas.

Gonçalves (2016) escreve um artigo falando sobre a performance *Batucada* e faz o apontamento que o corpo nu é percebido pelo grupo da performance como apenas um corpo humano. Os artistas ficam nus em cena com máscaras cobrindo seus rostos. A máscara neutraliza suas feições permitindo uma potencialização dos seus corpos que performatizam a personagem Catirina. Um corpo que está na cena como elemento que não carrega paradigmas sociais ou signos pré-definidos pelo imaginário humano. Um corpo que se constrói na cena e se faz presente pela sua corporeidade.

Já a obra de Xavier Le Roy, *Low Pieces* (2012), questiona a relação dos artistas com os espectadores e o limite da representação humana. Em entrevista Xavier fala que “queria questionar a representação do corpo humano, a forma normativa que temos de produzir imagens de nosso corpo em nossa sociedade” (SOTO, 2012, s/p, tradução nossa)³¹. O corpo nu vem representar algo não humano, uma representação antropomórfica. O como uma forma do artista de estar no mundo. Esse *estar no mundo* é uma visão do Xavier de seu entendimento dessa nudez que pode construir imagens.

³¹ “Quería cuestionar la representación del cuerpo humano, la forma normativa que tenemos de producir las imágenes de nuestro cuerpo en nuestra sociedad”.

A peça *Estado Imediato* do grupo Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira de 2015, busca uma aproximação do dançarino e o público pelo viés do corpo questionando a conduta dos criadores na dança contemporânea. O processo de criação é representado no corpo e a nudez dos artistas está contextualizada por esse processo. A ideia é pensar como criadores trabalham esse corpo e como a nudez pode fazer parte tanto do processo de criação quanto da obra a ser apresentada ao público.

Essas são todas visões de como os artistas percebem a nudez. A forma como entendemos e percebemos o corpo nu refletirá na maneira como esse desnudamento será inserido na ação cênica. O artista pode relacionar esse desnudamento como algo libertário que tira dele todas as amarras que a sociedade coloca nas pessoas. Outros podem perceber o corpo nu como uma ligação com a ancestralidade e o rito. Como podemos observar na citação a seguir:

O ator nu em uma esfera extra-cotidiana, na qual a nudez é assumida enquanto rito, enquanto momento de descoberta de si. [...] A atuação deve conter algo de sagrado e transcendental, em que os elementos cênicos libertem ator e espectador de uma realidade lógica e própria à “natureza humana” (SOUSA, 2011, pp. 15-16)

Os atores e atrizes percebem a construção dessa corporeidade, dessa nudez, como integrada a obra por meio desse rito. O rito coloca a obra numa dimensão ilógica ou ancestral contextualizando, assim, o corpo nu que se materializa em cena. Em todo caso o ator/atriz tem que realizar essa busca de si. Essa descoberta interna vai expor seus medos. Estar nu é estar sujeito ao julgamento das aparências e o ator/atriz deve se desprender de tudo aquilo que o bloqueia. Dessa forma, o artista começa a perceber a nudez por um ângulo não apenas diferenciado, mas por uma perspectiva poética e integrada a obra.

Em entrevista Olivier Dubois comenta “Ao olhar para um corpo nu, você de uma certa maneira está se olhando. Há de pronto uma abordagem muito íntima por meio da anatomia. E isso talvez provoque um certo medo nas pessoas, porque não há distância” (EICHENBERG, 2015, s/p). O entendimento do atuante e a recepção da obra está envolvida nesse *medo das pessoas* devido a maneira como cada sociedade lida com o corpo, com a nudez, com o toque. A forma como o meio social em que estamos inseridos percebe a nudez terminará influenciando a percepção podendo desenvolver bloqueios que precisam ser desmistificados.

No ocidente a nudez está bastante associada a sexualidade e, muito disto, provem de uma cultura da vergonha. Em que o outro é valorizado e julgado por aquilo que demonstra e aparenta. A vergonha está em expor aquilo que deve ser escondido.

Essa relação da exposição da intimidade corporal com a sexualidade termina por provocar levantamento de questões que envolvem gênero. Segundo Torres (2016) a nudez masculina repercute mais do que a feminina. O desnudamento feminino ainda é percebido pelo olhar de uma sociedade machista que transforma seu corpo em objeto de desejo, enquanto a nudez masculina é percebida como um tabu.

A genitália masculina despida termina provocando mais alvoroço por onde passa do que um corpo feminino completamente nu. Isso ocorre por diversos fatores como o julgamento do tamanho do órgão masculino – quanto maior mais ligado a virilidade – ou a suposta *cultura do estupro* que termina por julgar a nudez masculina como ofensiva. Talvez até mais ofensiva do que a feminina. Como se o homem já estivesse pronto para atacar sexualmente alguém. Num desespero de evitar algo assim aquela nudez pode ser de imediato relacionado a algo errado e improprio.

Em contrapartida, o corpo masculino desnudo termina sendo um meio para chamar o público para as obras. Torres aborda sobre a nudez em Dorotéia: “A cena, aliás, já virou notícia em jornal: sinal de que homem pelado ainda não passa batido. [...] De alguma forma, atores nus no teatro também são chamarizes de público,

embora evite-se dizer isso com essas palavras” (2016, s/p). Colocar atores “globais” masculinos em cena pelados são um recurso usado pelos diretores e produtores para encherem o teatro. Entendemos que nem sempre essa nudez é banalizada e, muitas vezes, o desnudamento faz parte da obra estando contextualizada, porém termina ganhando essa outra função de chamar público.

A maneira como os gêneros, nesse caso o masculino e o feminino, são percebidos e tratados dentro de uma sociedade machista resulta na forma como vamos tratar aquele corpo nu. Na televisão em época de carnaval temos a famosa Globeleza, que durante muitos anos teve apenas seu corpo pintado trazendo para as pessoas a ideia de que no carnaval o corpo poderia estar nu. Havia várias críticas perante essa figura sempre se apresentar nua, porém no carnaval de 2017 vestiram a Globeleza e a crítica que se encontrava nas redes sociais era exatamente devido essa personagem não estar nua.

Um paradoxo que reflete o pensamento de uma sociedade que se acostumou a ver a nudez desse personagem e hoje critica por ela estar vestida. Além disso, podemos apontar que esse personagem representa a nudez feminina e está nudez é bastante associada ao desejo. O corpo da mulher é um objeto de desejo e posse dentro de uma retrógrada sociedade machista. Mas vale observar que muitas das pessoas que postavam nas redes sociais falando que descaracterizaram a Globeleza por essa se apresentar vestida foram mulheres.

A mulher pode perceber aquele corpo como um reflexo daquilo que queria que o seu fosse ou pode perceber como ofensiva a visão desta personagem nua. Seja qual for o ponto de vista, o que queremos apontar aqui é quanto a diferença da visão de um corpo nu masculino e um corpo nu feminino estão percebidos de forma diferente dentro da sociedade devido seus padrões sociais e isso pode refletir em trabalhos artísticos.

A percepção perante o corpo, seja o nosso ou do outro, ainda perpassa pela maneira como este é compreendido dentro do meio social que está inserido. Por mais que a singularidade humana possa nos fornecer visões e entendimentos diferentes perante o corpo, esses norteadores normalizadores vão influenciar de alguma maneira essa percepção. Por isso, o artista deve estar aberto as possibilidades de percepções diferenciadas.

O fato de estar aberto significa ter disposição para deixar de lado os padrões normatizadores e entender o desnudamento na cena, seja pela contextualização que a obra possa oferecer ou por algum outro motivo. Estar disposto a ver o corpo por outros modos enriquece o entendimento do atuante perante seu corpo. Ou seja,

A nudez possibilita um olhar para o corpo de outro modo. A gente é metralhado por uma ideia de corpo extremamente banalizado, eu não diria nem sexualizado. E o teatro possibilita que a gente possa reviver, experimentar e ver o corpo de outros modos. Ele ressignifica um pouco da nossa percepção cotidiana. A nudez, a princípio, não é nenhum problema. Pelo contrário, há uma beleza (TORRES, 2016, s/p).

A arte possibilita ao corpo nu uma percepção de forma que nosso cotidiano possa ser ressignificado. Olhar para esse cotidiano por outra premissa. Precisamos ter esse olhar diferenciado para com a nudez na arte da cena – seja por uma perspectiva libertadora, ou por um rito, ou por uma contextualização – mas que tenhamos a recepção para a arte como uma forma poética e para com o corpo dentro dessa poesia. E garantir o direito do artista de usar a sua pele como figurino.

Não existe uma formula de como perceber a nudez em cena, apenas entendemos que o artista tem que estar disposto a percebê-la de forma poética. Pode ser por meio de peças que exploram os limites corporais, como *Macaquinhos*, ou por

obras, como *Batucada*, que materializa o nu pela corporeidade criada na cena. Que o local onde “a nudez é permitida” seja entendido como *o local onde acontece a ação cênica*. Que essa ação nos forneça um novo olhar para esse objeto e que as indagações levantadas por ele sejam transformadoras.

O artista deve estar conectado com o mundo a sua volta para transformá-lo, mesmo que este tenha uma visão retrógrada daquilo que pretende pesquisar. Essa aproximação irá gerar possibilidades de criações, indagações e transformações, mesmo que para isso a obra seja taxada como uma nudez desnecessária ou polêmica. Embora o pensamento da nudez como nudez desnecessária ou polêmica é antiquado e ultrapassado no entendimento e na percepção da arte contemporânea, precisamos avançar nessa discussão, já passou em muito a hora de se perceber o corpo como uma possibilidade de poética da cena esteja ele nu ou vestido.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Trad. Davi Pessoa Carneiro. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

EICHENBERG, Fernando. **Olivier Dubois traz ao Rio polêmico e elogiado espetáculo marcado pela nudez dos bailarinos**. Entrevista. Set, 2015. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/olivier-dubois-traz-ao-rio-polemico-elogiado-espetaculo-marcado-pela-nudez-dos-bailarinos-17372982#ixzz4drWq6i7l> Acessado em: 10/04/2017.

GITLOW, Ali. **Uma conversa com um dos fundadores do coletivo europeu que se apresenta em baladas e galerias para perturbar noções institucionalizadas de gênero e sexualidade**. Trad. Fernanda Botta. Entrevista. Londres; THUMP US, 2017. Disponível em https://thump.vice.com/pt_br/article/young-boy-dancing-group-lasers-butt-queer-art. Acessado em: 11/05/2017.

GONÇALVES, Gabriela Lages. **Batucada**: considerações sobre corpos, pessoa e nudez em manifestações artísticas. Porto Alegre; revista Todavia, série 2, v. 1, n. 1, jul. 2016. pp. 161-170.

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: O significado humano da pele. 9.ed. Editora Summus: São Paulo, 1988.

SOTO, Ivana. **Xavier Le Roy**: Pensar es una experiência corporal. Entrevista. Ago, 2012. Disponível em: https://www.clarin.com/teatro/xavier-le-roy-low-pieces_0_BybbEOM3DQe.html Acessado em: 10/04/2017.

SOUSA, Maria A. R. de. A nudez em cena: teatro oficina, o espelho mágico e o nu artístico. **Revista Habitus**: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro. v. 9, n. 1, agosto. 2011. pp. 7-23. Semestral. Disponível em: <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acessado em: 10/05/2017.

TORRES, Leandro. **Pelado! Pelado! Nu com a mão no bolso!**. Artigo. Mar, 2016. Disponível em: <http://teatroemcena.com.br/home/pelado-pelado-nu-com-a-mao-no-bolso/> Acessado em: 10/04/2017.

ESTADO DE CRUELDAD Y BIOMECAÍNICA

Carlos Araque³²

El teatro de la crueldad y el sentido del yo.

*“Soy yo quien he pensado
y querido acurrucarme en mi cuerpo
sin ningún pensamiento
y quien, habiendo pensado en ello, he por el hecho forzado los espíritus
que me criticaban y me negaban para convertirme en seres”³³(Artaud, 1985,
Caracas. P. 68).*

Esta es una reflexión realizada a partir del proceso de montaje y del recorrido de la obra “La Geografía de los Nervios”³⁴, puesta en escena del grupo Vendimia Teatro y basada en textos de Antonin Artaud, entrecruzado o contaminado con algunos elementos de la técnica de la biomecánica desarrollada por Vsevolod Meyerhold. Tiene como justificación el hecho de que los dos aportaron al montaje desde sus formas de entender. Pero esto es insignificante dado que todos sabemos que transformaron el teatro contemporáneo desde la raíz, hasta sus más profundos alcances de vuelo imaginativo.

Y es por ello que quizás no tenga sentido resaltar estos dos artistas desde un punto de vista histórico o remitiéndonos a sus vidas de una manera literal, sino como a partir de sus vivencias, por demás complicadas y difíciles, propiciaron con sus ideas grandes transformaciones y cambios a partir de sus postulados, escritos y prácticas teatrales. Está por demás afirmar que con sus actos cotidianos nos transmitieron y nos

³² Carlos Araque – Universidad del Bogotá

³³ “Soy yo quien he pensado” de Antonin Artaud, publicado en “Cuadernos desde Rodez” por editorial Fundamentos. Desde mi perspectiva, este texto es de vital ya que en un acto de desobediencia publica los escritos que Artaud escribió como su diario íntimo y si bien puede ser un acto de descortesía, en realidad nos permite saber y comprender que pensaba nuestro poeta en la intimidad.

³⁴ En el proceso de montaje participaron María Fernanda Sarmiento Bonilla, Clara Angélica Contreras Camacho y Carlos Araque Osorio. La obra forma parte del actual repertorio del grupo y ha completa más de 300 funciones realizadas en varias ciudades de Colombia y en países como Argentina y Ecuador.

invitaron a hacer de la escena una forma de vida y es por ello que los asociamos, así sea dando tumbos de ciegos, con nuestro proceso. Reflexionamos sobre sus maneras de concebir el arte escénico, sus teorías y planteamientos, pero muy conscientes de que no los podemos esquematizar y mucho menos entender como formulas, regímenes o verdades absolutas, pues de tanto Artaud como Meyerhold siempre serán inclasificables, sagaces, controvertidos y lúcidos.

Este escrito es un agradecimiento a estas dos grandes personalidades del teatro y en él pueden converger el deseo de libertad, la pasión creadora, la aventura injustificada y dolorosa, la des-organización del cuerpo, y ¿por qué no?, la búsqueda de una visión renovadora del teatro, que si bien no termina de configurarse, se está buscando, no con la intención de cambiar el universo teatral, eso sería demasiado pretencioso, pero si con el anhelo de encontrar los elementos primigenios que constituyen nuestro quehacer.

“Estamos en vísperas de que desaparezca el viejo concepto de actor. Sólo entonces ocurrirá que, como en el teatro japonés o en la ópera china, la formación del actor incluirá gestualización, voz, acrobacia, movimientos con músicos, saltos mortales, etc. Así deberá ser el actor del futuro. Vivimos en una época de transición, pero somos la vanguardia y debemos mirar hacia el futuro”.³⁵ (Meyerhold, 2005, página 80)”

A partir de premisas como las de Meyerhold, en el proceso de montaje nos surgieron varias alternativas. Una de ellas quizás sea una pregunta incomoda; ¿cómo con una técnica tan específica como la biomecánica, se podría construir o crear un personaje que nos acercara a Artaud, o que por lo menos nos hablará desde sus proposiciones? Siempre hemos tenido presente que él consideró su pensamiento como algo transitorio y su cuerpo como algo indefinible. *“Es una manera de tener el*

³⁵ En el texto “El actor sobre la escena”, de Vsevolod Meyerhold, su editor Edgar Ceballos, estructura un diccionario de práctica teatral en donde recopila los temas del creador ruso y los organiza de tal manera que se pueden consultar con gran facilidad todos sus planteamientos y puntos de vista sobre el arte teatral.

cuerpo por una colocación del espíritu y no un gusto por esto o por aquello que clasifica a los seres, en lugar de tener cuerpo por el dolor”. (Artaud, Caracas, 1985).

Al leer y releer a Artaud; porque es necesariamente placentero, muy pronto descubrimos que desde la lógica racional, llevarlo a escena era un proyecto imposible. No es fácil con un trabajo de preparación como el que realizamos, acercarse a alguien que se consideraba fragmentado por la sociedad, por la cultura y por el orden establecido. No podíamos a partir de una técnica específica, reducir el proyecto a una pretendida biográfica de Artaud, por esto optamos por tratar temas afrontados por Artaud en sus escritos, y que algunos de ellos, de manera coincidente también abordara Meyerhold desde la práctica y desde la técnica, como por ejemplo el teatro como forma de vida, el cuerpo como depositario del conocimiento, el suicidio como una posibilidad y la enfermedad como una constante en el ser humano. *“La vida de todo artista auténtico es la de un hombre constantemente desgarrado por la insatisfacción respecto a si mismo”.* (Meyerhold, Caracas, página 146).³⁶

Nosotros asumimos algunos de estos temas y los tratamos como una parábola de la existencia del ser humano, del artista y sobre todo del actor y del escritor marginado, odiado, y rechazado, que a pesar de la adversidad, asume con coraje una actitud épica frente al destino y el futuro. Comprendimos que desde diferentes puntos de vista y desde diferentes creencias, los dos se enfrentaron con la sociedad y la cultura y antepusieron el arte y el teatro a cualquier otra opción de vida; actitud que finalmente les llevo a vivir o en la persecución o en la enfermedad y morir a partir de esta situación.

Como diría el mismo Artaud en Fragmentos de un diario del infierno, o en las cartas a los poderes:

³⁶ Meyerhold aunque no fue tan escéptico como Artaud en relación con la vida y la sociedad, si cuestiona la forma como se vivía en su época y critico los sistemas políticos y sociales. No podemos olvidar que durante varios años fue un perseguido y que finalmente murió fusilado en 1940. Su vida estuvo atravesada por acontecimientos deplorables: su esposa fue asesinada, sus teatros cerrados, sus obras prohibidas aún en vida, todo esto lo llevó a tener una postura escéptica en relación con la sociedad y con los cambios políticos.

“El problema de la demacración de mi yo, ya no se presenta desde su ángulo únicamente doloroso, siento que nuevos factores intervienen en la desnaturalización de mi vida y que tengo como una conciencia nueva de mi íntima debilidad”. (Artaud, Paris, página 79)³⁷

En el montaje se pretendía un punto de contacto entre la convención más radical; biomecánica de Meyerhold, con la vivencia más esencial de Artaud. Buscábamos una consonancia equilibrada, respondiendo quizás a un gusto por ciertas maneras de relacionar el teatro con la vida y en la búsqueda de espacios donde operan de forma activa la creatividad y el conocimiento. Por esto no nos interesó oponer el teatro de la crueldad al teatro de la convención consciente³⁸, ya que creemos que un teatro de la crueldad también es convencional, pues no es más que una interpretación de la realidad y en este caso concreto, es una interpretación de la forma como Artaud relaciono el teatro con la vida y por ello esa convención es otra forma de entender su existencia y su obra creativa.

Recordamos con placer que como Artaud, en algunos momentos de nuestra existencia fuimos unos pesimistas desesperados y buscamos formas afiladas y desconcertantes de conversar con el medio y que nos permitieran sorprendernos a cada instante, para luego desorientar al poco público testigo que nos acompañaba. Para lograr eso indagamos en el lenguaje de la locura, que tratamos en la puesta en escena como el perpetuo deslizamiento de las palabras para convertirse en movimientos, intentando que la expresión se transformara en gesto, es decir que perdiera su significado racional para convertirse en acción.

“La interpretación del actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad. Por ejemplo: representando el miedo, el actor no debe empezar por tener miedo (a vivirlo), pues echándose a correr; no

³⁷ Publicado en “El pesa-nervios”. Es necesario aclarar que el texto de Artaud, “Fragmentos de un diario del infierno” ha sido publicado en múltiples versiones y en diferentes libros. Destacamos aquí esta inclusión en El pesa-nervios, pero también está publicado con diferente traducción en Las cartas a los poderes:

³⁸ Forma como Meyerhold en algunos de sus escritos, llamo su teatro y sus propuestas escénicas y lo usa específicamente en su Teoría Teatral.

debe, por un lado, ponerse a correr (reflejo) y no tener miedo después, porque se ve correr. En lenguaje teatral de hoy día, esto significa: No es necesario vivir el miedo sino expresarlo en escena por una acción física". (Meyerhold, Caracas, página198).

De alguna forma algo que asoció a Meyerhold con Artaud fue su debate contra la razón, o contra el exceso de pensamiento cuando se realiza una acción en la escena. No es que los dos estuviesen planteando lo mismo, es que de acuerdo a sus decisiones llegaron a lugares coincidentes. Para Artaud, esa búsqueda de la precisión en el movimiento pautado en la escena, lo que lo llevó a indagar sobre la danza balinesa y para Meyerhold el perfeccionamiento de los estudios; (études), que son rutinas psicofísicas muy precisas y que de alguna forma remiten a una especie de danza muy parecida a la que practicaban y aún hoy practican en Bali.

¿Cómo acercarse a unos escritos que no se pueden definir con claridad e incluso no se sabe si se trata de poesía de la locura, o de locura de la poesía y sobre todo por medio de una técnica pautada, meticulosa y obsesivamente regimentada, que está enmarcada en algo que va más allá de un entendimiento racional, coherente, lógico? Por fortuna viene a darnos una mano lo siguiente:

"LA INTERPRETACIÓN. Será un espectáculo cifrado de un extremo a otro, como un lenguaje. De tal manera, no se perderá ningún movimiento, y todos los movimientos obedecerán a un ritmo; y como los personajes serán sólo tipos, los gestos, la fisonomía, el ropaje, aparecerán como simples trazos de luz".³⁹ (Artaud, 1978, página112).

Y:

³⁹ En el primer manifiesto del teatro de la Crueldad, Antonin Artaud hace una pequeña referencia de varios de los tópicos que debe contemplar su teatro y específicamente la puesta en escena, nos habla del espectáculo, la iluminación, el actor, el lenguaje y lógicamente del sentido de crueldad, entre otros temas. Es paradójico que Artaud defina con tanta precisión la interpretación, ya que algunos sectores considerarían que nada más lejano a él que pensar en interpretar, cuando se refieren a sus escritos se asume que habla de presentación, de vivencia o de situaciones extáticas.

“El movimiento está subordinado a las leyes de la forma artística. En una representación, es el medio más poderoso. El papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales. Privado de palabras, de vestuario, de candilejas, de bambalinas, del edificio, el teatro con el actor y su arte de movimientos, los gestos y las interpretaciones fisionómicas del actor, son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos”.⁴⁰ (Meyerhold, 1998, página 75).

De ello se puede deducir que en contextos muy diferentes Artaud y Meyerhold nos hablan del poder del movimiento en el proceso de interpretación, pero lo más importante de estas citas es que el movimiento está asociado a dos elementos fundamentales, el ritmo y la sincronización, por lo tanto se trata de un procedimiento regulado y sistematizado, y sobre todo ordenándolo y convirtiéndolo o en un estudio, como en el caso de Meyerhold: *“La ley fundamental de la biomecánica es muy sencilla: el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos. A continuación no hay que hacer más realizar estudios y una serie de ejercicios de perfeccionamiento”*, (Meyerhold, 2005, página 111); o en una especie de partitura como lo propone Artaud: *“Incluso el cuerpo humano, elevado a la dignidad de signo, uno puede inspirarse, evidentemente en los caracteres jeroglíficos, no sólo para anotar tales signos de una manera legible, de modo que sea fácil reproducirlos, sino para componer en escena símbolos precisos e inmediatamente legibles”*, (Artaud, 1986, página 106/107).

No deja de ser extraño que a pesar de que los dos hicieron planteamientos más a menos similares en concordancia con la técnica y que generaron una mística en relación con el oficio, la contemporaneidad los reivindica de forma totalmente

⁴⁰ En su “Teoría Teatral”, Meyerhold, se dedica a proponer como debía ser el teatro del futuro, o por lo menos el teatro en contraposición al naturalismo imperante en su época, igualmente nos habla de del objetivo de la puesta en escena, de la interpretación, del oficio del director y fundamentalmente del estudio como espacio de formación. Meyerhold si está vinculado directamente con el sentido de interpretación, sin embargo los estudiosos y los entendidos muchas veces consideran que sus técnicas están muy lejanas de la actuación que se argumenta en la interpretación, pues creen que de alguna manera es inaplicable para el oficio que se realiza en la escena.

diferente. Artaud es visto como el místico, el extático, el que quiere retornar al ritual para concretar su propuesta escénica y a Meyerhold se le perciben como el impulsador de una técnica esquemática, en ocasiones fría y totalmente sistematizada. Lo cierto es que sus vidas estuvieron todo el tiempo relacionadas con el teatro, en consecuencia con sus postulados y no dieron su brazo a torcer en ningún momento, sufrieron el desconocimiento, la persecución, el rechazo y sobre todo la negación de sus aportes en su época, para finalmente florecer desde diferentes perspectivas y casi que irreconciliables.

Por mi parte como escritor del texto dramático y como director de la propuesta escénica, le doy gracias a la vida por ser curioso y rebelde y sobre todo por aprender a asombrarme y entusiasmarme todos los días con lo que leo, conozco y observo; de no ser así, muy rápido hubiese desechado a Artaud por incompresible, por enfermo y por desequilibrado. Meyerhold nos transmitió que la actuación es algo que debe regularse, que debe pautarse y que sobre todo debe organizarse incluso si se cae en la incomprensión y Artaud nos enseñó que no hay regla que no se pueda destruir en nombre de algo todavía más bello. Para lograr esto, hay que caer en un abismo. Es entendible que para algunos la visualización del abismo o de la incomprensión provoque la idea de la negación, en otros, como es mi caso, la del puente. Indudablemente Artaud y Meyerhold pertenecieron a la segunda categoría. Tomaron del pasado y de su presente lo esencial, para proponer una forma teatral hasta su momento desconocida. Claro que su visión no se desarrolla en un tiempo y en un espacio determinado. Los dos queriéndolo o no, viven en el territorio del dolor, de la sombra, del sacrificio y del desarraigo y para ellos no existió la posibilidad de la comodidad, del entendimiento y la aceptación.

Como todos los grandes creadores consideraron que el actor/actriz es el punto de partida común al teatro y que por tanto debe defender su personalidad y desarrollarla, para generar un teatro de la sangre, del cuerpo y de la vida. Así como el actor y el teatro son el germen de la creación escénica, el sentido de re-presentación

es el inicio de toda creación artística y de esa necesidad de re-presentar nacieron todas las artes.

Preservando sus propuestas Artaud y Meyerhold, crearon una unidad entre vida y obra. En realidad las dos son indisolubles. Ellos se jugaron la existencia en este paradigma, por esto plantearon que el teatro no es entretenimiento ni divertimento; no es que no puedan serlo, pero fundamentalmente en el escenario se deben ver proyectadas las leyes de los sueños y de la vida. Sus obras no se dirigen ni a la razón, ni a los sentimientos del espectador-participe, están orientadas hacia su existencia, hacia su naturaleza; para sacudirlo, provocarlo, lanzarlo a la duda y esencialmente para que no salga intacto de la sala. Debe marcharse con la sensación de haber asistido a un evento indescriptible, a un acontecimiento único.

Los dos pretenden un teatro que brinde un acontecimiento total, (para Artaud el teatro de la crueldad, para Meyerhold el teatro de la convención consciente), en donde el drama no se desarrolla entre sentimientos, sino entre estados subjetivos y depurados. El espíritu debe verse en el cuerpo de los actores/actrices, por medio de gestos, estudios y esquemas, pero fundamentalmente en su memoria, en su carne, en su ánima y para esto es necesario utilizar un nuevo lenguaje físico, basado en signos y no solo en palabras, donde cada movimiento es regulado y destinado a lograr la máxima eficacia.

La verdadera crueldad del teatro no tiene nada que ver con despedazarnos los cuerpos unos a otros o destrozarnos frente a los demás; se trata de una crueldad mucho más sensible, aquélla que las imágenes, las cosas, los objetos y los elementos pueden ejercer sobre nosotros. Esta crueldad nos recuerda que no somos independientes, pues todo cuanto actúa en nuestra vida es feroz, y quien realiza acciones en el escenario corre el máximo de riesgo. Por ello el arte de la crueldad no es una imitación ni representación de la vida, no intenta actuar como un espejo, ni como una cámara, no reproduce ni representa imágenes vacías, las presenta y las muestra tal como son en el inconsciente.

Artaud lo ve en estos términos:

Suplemento do eixo Marte Universitária da MOSTRA DE ARTES INTEGRADAS –
JOÃO PESSOA/PB – BRASIL . Outubro de 2017

“No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, que tiene un único valor; su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro.... Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica del espíritu”. (Artaud, 1986, páginas 101/112).

Y Meyerhold:

“Si digo un día que las palabras son un dibujo sobre el bosquejo de los movimientos, es una metáfora corriente, que a menudo empleo con mis alumnos. Pero los estúpidos tomarán esto al pie de la letra y después de veinte años juzgaran científicamente mi aforismo a la ligera. Del mismo modo, que no cesarán de despreciar como infame a Gordon Craig, porque osó comparar a los actores con marionetas”. (Meyerhold, 2005, páginas 89/89).

Lo cierto es que actores y actrices deben someterse a una transformación corporal y mental, para trasfigurar su cuerpo y convertirlo en gesto, en movimiento y en sonido. El teatro debe lograr un lenguaje único, que unifique el gesto y el pensamiento, en donde el sentido de la palabra pueda ser contrastado con su significado convencional. El lenguaje debe perder su significado usual para descubrir un nuevo uso en el contexto del movimiento del actor. Debe predominar la expresión del cuerpo y del movimiento en el espacio sobre la expresión hablada, donde las palabras se transforman en signos, se vuelven objetos, pasan a formar parte de un nuevo lenguaje teatral, que el espectador- partícipe debe descifrar como si se tratara de jeroglíficos, de signos enigmáticos, de actos secretos.

Por medio de partituras y de estudios, buscamos reconstruir un orden aparentemente caótico originado en imágenes y sueños y allí reside su eficacia, por ello cada función resulta tan funcional y precisa como la circulación de la sangre por las venas, donde actores y actrices le imprimimos a los movimientos un ritmo físico preciso; es como si estuviéramos respondiendo a un director de orquesta enloquecido

y nuestros cuerpos fueran una partitura musical siniestra, dando a cada elemento puesto en la escena un protagonismo.

Existe en el montaje una expresión diferente a la verbal; al lado de la palabra, está la manifestación del gesto y estos símbolos son tan intensos que la pretensión es que el participante sienta en su cuerpo como si le atravesaran con una fuerza y una potencia desmedidas. Se trata de crear unas imágenes que tiene la intención de transformar a los espectadores en testigos.

A partir de esto en el montaje queríamos evidenciar que con imágenes de lo subrepticio y lo oculto, se pueden poner en escena los conflictos fundamentales de la humanidad; el amor, el odio, la guerra, las luchas con la divinidad, la diferencias entre las culturas, el azar, la fatalidad, los desastres naturales. Todos estos temas afectan a la sociedad profundamente, apartándola, en primer lugar de los falsos dilemas de la civilización manipulada, que consiste básicamente en acumular bienes. No se trata entonces de construir edificios para el arte, sino en gestar y crear opciones de vida dentro del arte.

La peste y los conflictos del yo

Según Artaud, el teatro como la peste restituye los conflictos que duermen en nosotros con todos sus poderes, y según Meyerhold esos poderes se muestran en escena como símbolos. Tanto el teatro como la peste obligan a los hombres a verse tal como son, descubren la mentira, sacuden al hombre de su inercia. El teatro se manifiesta sobre la sensibilidad del espectador-testigo con toda la potestad de una epidemia. Las imágenes de la peste muestran una fuerza espiritual a punto de extinguirse. En este juego de la vida, la muerte tiene la última palabra. La única transformación verdadera no es visible a los ojos. Tanto el espíritu del apestado como el del actor se modifican para siempre.

“El teatro como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total, que sólo termina con la muerte o una purificación extrema. Asimismo el teatro es un

mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción”.⁴¹ (Artaud, 1986, Página 35).

Y la técnica provoca en el actor/actriz la aniquilación de una realidad evidente, esa defunción permite el descubrimiento de un mundo interno más auténtico. Las imágenes elaboradas para el teatro permiten al actor un salto a lo desconocido. Las fuerzas espirituales no se agotan porque al teatro no le es imprescindible la realidad externa, ya que con signos y símbolos incompresibles funda su propia realidad. El actor no desaparece detrás de los sentimientos, se sumerge en los misterios de sus estados, tal como como las emociones aparecen en lo profundo de la mente humana. El actor como un ser lucido, como un creador, se descompone a sí mismo para transformarse en otro, este es el valor de su técnica, de su preparación y de su disposición. Convertirse en el doble de la vida, descubriendo mundos ocultos en lo visible, en lo aparente y cuestionando la realidad observable, que no es más que lugar común.

“El actor no revela su arte más que en el plano técnico, modelando la materia que se le asigna, a su manera y por sus propios procedimientos, conformes a las particularidades del cuerpo y del espíritu del hombre. Al lado de este trabajo sobre la materia (realizada con vistas de perfeccionar la flexibilidad corporal), el actor debe intentar descubrir por sí mismo y lo más rápidamente posible su propia cara de artista-histrión”.⁴² (Meyerhold, 1998, páginas 81/82).

Cuando Artaud plantea la idea del teatro y la peste y Meyerhold la biomecánica, no intentan ser unos teóricos del teatro, optan por convertirse en unos pragmáticos o unos sagaces que cuestionan el teatro conocido, o mejor que rechazan

⁴¹ Desde mi punto de vista, “El teatro y la peste” es quizás el manifiesto más poderoso de Artaud. Es por llamarlo de alguna forma su postura política y su planteamiento filosófico sobre el arte. No quiere esto decir que otros textos no sean importantes, tan solo que darle al teatro la misma función que a la peste es elevarlo a la categoría de suceso realmente transformador de la sociedad y la cultura.

⁴² Frases como estas nos hacen pensar que Meyerhold estableció una diferencia muy precisa entre lo que debía ser la formación y preparación del actor y el papel que debía jugar el teatro en la sociedad. El actor se prepara para indagar en sus posibilidades sensitivas e histriónicas y el teatro se realiza para transformar la realidad.

un teatro que parte de un sentido de falsedad en el escenario, donde lo que ocurre es irreal, ficticio, representativo. Es más importante llegar a la verdad oculta, la verdad que la gente se niega a conocer y descubrir por temor a encontrar su propia realidad, una realidad que lo cuestiona, que lo califica, que le impone un modelo enfermizo de sobrevivencia, en donde para subsistir hay que someterse, hay que aceptar y sobre todo hay que justificar un comportamiento, por demás impuesto, manipulable, alienante y castrante.

Tanto en Artaud como en Meyerhold el teatro no tiene intenciones intelectuales o filosóficas, pretende dilucidar el verdadero rostro humano libre de la máscara social, pues es el espacio donde puede observarse la lucha contra los ímpetus de la dominación y la opresión, por ello no se quiere representar ni descubrir nada, sino descifrar un gesto mágico que se vive en el cuerpo. El teatro como un acto mágico, como un acto que intenta recuperar esa verdad que le permitirá a los seres humanos vivir más libres, instalando la proyección del cuerpo, su naturaleza, su esencia, sus anhelos más recónditos, y para ello hay que rehacer el organismo, como hay que rehacer la sociedad. La normalidad, el bien y la salud fingida son disfraces que cubren la miseria humana. Contra esos disfraces se levanta la enfermedad, la locura, la poesía y el teatro, afectando la vista, el oído, el olfato, el tacto, para transformar el modo de percibir el universo, rescatando la imagen y no la fábula, el gesto y no la palabra, el símbolo del universo y no el objeto cotidiano, la creatividad de la forma y del signo y no el poder del texto.

La puesta en escena y los nervios de los otros.

Para Artaud y Meyerhold, la creación es la acción, son los actos realizados frente a los demás los que hablen de nuestra condición, por ello está en los ímpetus y en el fluido de los nervios, en la sangre, en el oxígeno que transita por nuestros poros, dándonos la posibilidad de vivir en la escena y no en los libros, en las estatuas o en páginas muertas. El teatro para incidir en los otros, asume la búsqueda de lenguajes soportados en acciones, que pueden ser como glosolalias o glosopoiesis, que son

vocalizaciones fluidas, composición de sílabas misteriosas sin significado alguno, ya que su eficacia está en cómo se organizan las palabras y como se pronuncian rítmicamente; o en études, estudios o esquemas que pueden ser estructuras o rutinas de movimiento con un diseño preciso, que compendian de manera práctica un buen número de conocimiento. En los dos casos consisten en la utilización de lenguajes forjados por la imaginación y están compuestos o por palabras o por acciones aparentemente sin sentido y comprensibles solo para quien las inventa, pero que en realidad están cargadas de rasgos emotivos, de actos sensitivos, de signos precisos y lógicamente pueden y deben ser descubiertas por quienes están en la escena, pero primordialmente por quienes asisten al evento como participes-testigos.

En todo caso lo importante no es el significado racional, sino el ritmo corporal que se produce al pronunciar cada palabra y al ejecutar estos actos con cierto nivel de secuencialidad, de estructuración, de codificación, con la intención de transformar la percepción del otro, alterar sus niveles de comprensión para desequilibrar su sentido común y cuestionar su manera elemental de asimilar el mundo, la sociedad y sobre todo el papel que cada uno de nosotros juega en ella.

Esas palabras y actos que aparentemente solo tienen sentido para quien los realizan o inventan; escriben nuevos estados con la pretensión de consolidar un modo particular de expresión, buscando ser más eficientes que el lenguaje construido y estructurado gramaticalmente por la razón, y buscando o escarbando en los mecanismos del sueño, en la estructura del inconsciente, en las ilusiones del espíritu; y su eficacia se concreta cuando logra transformar el entorno.

“El actor de este teatro pretende ser apolítico, pero solamente él se lo cree. En realidad el apolitismo, es un sinsentido; nadie -incluido el actor- puede ser apolítico ni asocial, cada uno es producto de su medio, cuyas líneas de fuerza determinan la naturaleza del actor en sus variaciones individuales, sociales o históricas”.⁴³ (Meyerhold, 1998, página 92)

⁴³ Vsevolod Meyerhold, escribió sobre el compromiso del actor y del teatro con la sociedad. El teatro debe ser un acto transformador y trasgresor que impacte a quien lo realiza pero sobre todo a quien
Suplemento do eixo Marte Universitária da MOSTRA DE ARTES INTEGRADAS –

El planteamiento de Meyerhold está dirigido a una transformación social y política y apunta hacia los cambios de los cimientos de la cultura y por ello está contra el naturalismo y contra el realismo cultural proliferante en su época en su país y en toda Europa. Finalmente no le interesa promover sistemas que oprimen al individuo y que lo condenan a la obediencia. Y es por esa postura que termina renegando de los teatros institucionalizados que promueven ideologías estatales, que si bien están conformados por actores y actrices profesionales, también es cierto que han vendido sus pensamientos y su proceder al sistema por devengar un salario o por tener una garantía institucional.

*“El problema tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras; y el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las formas, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida”.*⁴⁴ (Artaud, 1986, página 12).

La forma como estructuramos en el montaje los discursos y organizamos las frases y las acciones, tenía la pretensión de crear incisiones sobre el trasfondo de los movimientos. Era como crear subtextos por medio del movimiento. Cuando el personaje grita tomando palabras existentes y agregando otras: *“Quiero intentar un acto terrible. El grito de una rebelión pisoteada, de la angustia en pie de guerra y de una reivindicación perdida. El teatro es como el gemido de un abismo que se abre: la tierra herida grita, y las voces caen a un pozo sin fondo. Para empezar; todo grito me*

asiste al evento, ay que en su esencia está el hecho de poder generar una nueva cultura y una nueva sociedad. Se ha estudiado con precisión sobre la técnica de la biomecánica de Meyerhold, pero no se ha profundizado sobre la función social del teatro que postuló y defendió inclusive a riesgo de su propia vida.

⁴⁴ Antonin Artaud, sobre todo en “el teatro y su doble” expuso de manera contundente hacia donde debía dirigirse el teatro de su época y cuáles eran los tópicos y temas que debería tratar. Tanto en el teatro y la peste, en el teatro y la cultura, la puesta en escena y la metafísica, el teatro de la crueldad, el teatro alquímico y otros textos Artaud propugna por un teatro que logre transformar al individuo y con ello, la tradición, la sociedad y la cultura.

vacía, no del aire, sino de la potencia misma del ruido”,⁴⁵ le está dando importancia a los elementos no literarios que configuran la puesta. No se elimina el texto, pero se le resta protagonismo y se le combina con gestos, símbolos y con signos, para crear una unidad orgánica y para llegar a todos los sentidos del espectador-testigo cuestionándole su engaño social el cual consiste en creer que con comer y procrear ya es suficiente, por ello se le arroja pan, por ello se le muestra el acto de comer como una imposición social, por ello se le lleva al lugar donde el sexo no es más que una forma de sometimiento sensitivo.

En esta dirección las glosolalias y glosopoéticas, cantadas y los estudios pautados en la escena sin significado aparente, tienen la pretensión de mostrar que el teatro en nosotros y en nuestra cultura, no avanza al ritmo de la civilización; tiene otro sentido rítmico que va más allá del entendimiento. Son los medios de expresión que empleamos en la escena, los que evolucionan y cambian nuestras ideas y nuestra psicología y nos llevan a explorar nuevas técnicas y nuevas opciones del movimiento. Tal vez mañana estaremos hablando de una forma totalmente diferente de expresarnos solo a partir de onomatopeyas y de estructuras incomprensibles en el escenario, pero con la intención de incidir en la transformación de los sentidos, de las emociones y de los sentimientos.

Por lo menos tenemos la intención que un acontecimiento teatral como el nuestro no conozca ni un ayer, ni un mañana definido, porque para nosotros el teatro es un arte del hoy, del ahora, del minuto, del segundo mismo. Ayer para el teatro son los relatos, las tradiciones, las leyendas, las fábulas, los textos de la obra. Mañana quizás son los deseos, anhelos y los sueños del artista, pero la realidad del teatro es únicamente hoy. Para el actor su arte existe mientras respira, mientras su voz vibra, mientras sus emociones palpitan, mientras su sangre fluye, mientras sus músculos se preparan para actuar, mientras los asistentes, o el público-testigo lo perciben y lo sienten respirando, transformando, transformándose. Y por esto creemos que el

⁴⁵ Variaciones sobre el texto de Artaud, “El teatro y la peste, discurso que se llevó a primera persona para poder emitirlo como un soliloquio en la escena.

teatro sigue siendo un arte contemporáneo, que se introyecta, no como un mecanismo de defensa, sino como proceso en el que se descubren los propios rasgos, se configura la identidad, y percibimos en las venas la misma sangre con la que nos comunicamos con quienes comporten nuestro acontecimiento.

La biomecánica y la reconstrucción del yo

¿Por qué asociamos a Artaud con la biomecánica? Para nosotros el concepto de biomecánica es inseparable del entrenamiento actoral. Meyerhold planteó, que se necesitaba de un actor y de una técnica para estar presentes en la escena, es decir, tener presencia, energía, credibilidad y eficacia. Meyerhold buscaba la perfección de cada movimiento, quería que los gestos y los movimientos del cuerpo se convirtieran en dibujos precisos.

“Si la forma es justa, las entonaciones y las emociones lo serán también, puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir que las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. La interpretación del actor no es otra cosas que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad”.⁴⁶ (Meyerhold, 1998, página 198).

Entonces el actor debe poseer unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que las tareas que le son propuestas desde el exterior, las pueda transformar por medio del cuerpo y de la voz, pero siendo consciente de como emplea sus sentimientos y emociones. Entonces la interpretación del actor no es otra cosa que el ensamble de su cuerpo con de las manifestaciones emotivas y sensoriales. Es por ello que afirma como ya lo manifestamos, que: *“no es necesario vivir el miedo, lo esencial es expresarlo en escena por medio de la acción física y verbal”*.

⁴⁶ Este es quizás uno de los principales planteamientos de la Biomecánica, la cual en teoría puede resultar compleja y por ello es que Meyerhold quiso concretarla en estudios y esquemas, los cuales constituyeron al final la base sustancial de su propuesta de entrenamiento.

La ley fundamental de la biomecánica es hacer que el cuerpo entero participe en cada uno de los movimientos, siempre en la perspectiva de lograr un perfeccionamiento de la imagen y del gesto. Para hacer eficaz esta ley, el actor debe practicar y perfeccionar un proceso y realizar un entrenamiento que no sea ejecutado solamente por el cuerpo, sino que lo obligue a estar atento con los cinco sentidos, en las mismas condiciones en que se mueve para salvar su vida. Dentro de esta lógica, es necesario conseguir en los ensayos, que el juego con los objetos se vuelva un reflejo y no que sea un truco que se ejecuta con aplicación. Un juego en escena no es para nada un agrupamiento estático o una repetición; es el impacto del tiempo sobre el espacio.

Además del principio plástico, existe un principio temporal, es decir rítmico y musical. Cuando se mira un puente, se ve una suerte de salto impreso en el metal, un proceso en movimiento y no un momento estático. Lo esencial en el puente es la tensión que expresa y no los adornos que decoran sus barandillas. Es lo mismo que cuando se está en escena, se juega con las tensiones del espectador-testigo, en relación con las acciones del actor para crear una unidad. El juego del actor es la melodía y el juego de la escena en relación con el espectador es la armonía, por esto el actor debe adaptarse al espacio de actuación. Los movimientos en un espacio circular no son los mismos que en un espacio rectangular y sobre el proscenio difieren igualmente de los que se ejecutan en la profundidad del escenario. La facultad de disponer su cuerpo en el espacio ayuda a consolidar esta ley fundamental.

Para lograr un teatro total como lo propone Meyerhold y por el que propugnaba Artaud, se debe tener en cuenta todos los elementos que participan en la escena; por ejemplo un objeto en la mano es la prolongación del cuerpo. El vestuario es también una parte del cuerpo y debe ser extremadamente vivo, porque a través de él se deben ver las olas rítmicas del cuerpo. El entrenamiento consolida al actor y su preparación lo hace más eficaz y le permite tener nuevas herramientas para captar la atención del espectador-testigo y conducirlo al lugar que desee.

En cada papel, el actor adquiere nuevos elementos y argumentos y se le quedan para siempre. Pongo como ejemplo experiencias del pasado; cuando representé el personaje del Informe para Una Academia de Franz Kafka Peter, hace muchos años, estaba convencido que había una sola forma de asumirlo en la escena y era construirlo a partir de la técnica stanilasvkiana. Después de abordar varios personajes, ya no los actúo solo desde esta técnica; les voy incorporando elementos de otros roles, y así mis nuevos personajes, aunque parezca extraño, tienen la necesidad de sostenerse en la esencia de Peter; es decir en su corporalidad y su sensibilidad. ¿Es lo que podríamos llamar estilo? No lo sé pero el personaje en el “La Geografía de los Nervios”, es la amalgama de todos los comportamientos que he construido en mi vida como actor y por ello tal vez sea un desquiciado, un desenfrenado, un desfachatado, porque si bien pretende una sola personalidad, está configurado por los movimientos, los gestos, los deseos y los pensamientos de otros.

Alguna vez me preguntaron si en la creación de los personajes se aplica teorías y principios artaudianos, y si en la puesta en escena había elementos de biomecánica literalmente expuestos en el escenario. Durante el montaje de La geografía de los Nervios, pretendimos y practicamos ambos caminos, pero paralelamente hacíamos estudios personales sobre el entrenamiento del actor y recuperábamos otros estudios preparados para otros montajes. Esta relación entre la memoria y la necesidad de solucionar el presente, era fundamental para que el conocimiento no se estancara en una especie de verdad absoluta. La biomecánica nos sirvió para protegernos de los amaneramientos imprevistos producidos por los entrenamientos puramente gimnásticos y Artaud nos aportó el vuelo de la imaginación.

“Ese espacio intelectual, ese juego psíquico, ese silencio solidificado por el pensamiento que encontramos entre los miembros de una frase escrita están aquí en el espacio escénico, entre los miembros, el aire, y las perspectivas de un cierto número de gritos, colores, y movimientos”.⁴⁷ (Artaud, 1998, página 70)

⁴⁷ Siempre es grato tener a mano propuestas como las de Artaud, que nos recuerdan que cada una de las cosas que hacemos, tienen una memoria. Por ello hablamos de memoria corporal, racional y
Suplemento do eixo Marte Universitária da MOSTRA DE ARTES INTEGRADAS –
JOÃO PESSOA/PB – BRASIL . Outubro de 2017

Del proceso de montaje me sorprende que como en varias de las propuestas de Meyerhold, casi no hay conversación entre los personajes, de hecho solo uno de ellos habla y los otros cantan, gimen, gritan, pero poco dialogan, por lo menos no con palabras inteligibles. Se pone en duda una forma dialógica de manifestarse en la escena. Quizás se está explorando otra forma de comunicación que hace de este montaje algo muy lejano al monólogo, pero donde los personajes se comportan de forma extracotidiana⁴⁸, entendida como como el cuerpo en situación de representación, donde el equilibrio, el tono y la energía pueden estar alterados y por ello lo extracotidiano requiere una preparación especial, un entrenamiento específico y una actitud de entrega vital. Partimos del principio de que creemos que no existe una forma de arte actoral que no recurra a formas diferenciales de preparación. Se puede decir sin ningún temor que se trata de utilizar unos recursos elaborados para que los sentimientos, emociones, gestos, sonidos onomatopéyicos, movimientos y símbolos fluyan de manera lógica y estética en la escena, así la preparación parta de un principio de sofisticación y abstracción del movimiento.

Fue nuestro objetivo indagar las relaciones existentes con la biomecánica el comportamiento de alguien que está encerrado. Analizar cómo aplicando técnicas específicas de entrenamiento, la biomecánica logra aportar a la construcción de un personaje controvertido, incongruente y desaforado, es lo que más rescato de asociar al teatro de la crueldad con la biomecánica, pues estos dos planteamientos, por diferente camino buscan la reconstrucción del cuerpo y del espíritu de actores y actrices.

emotiva. Incluso como humanos conservamos aún las memorias de los diferentes especímenes que hemos sido y en nuestro comportamiento aún se manifiesta algo de la memoria anfibia.

⁴⁸ Barba introduce en la preparación del actor el término extracotidiano para diferenciar estas técnicas de las cotidianas que consisten en caminar, acostarse, sentarse y de vez en cuando correr, que forman parte de los movimientos que realizamos en el diario vivir. Lo extracotidiano está más relacionado con el equilibrio de lujo, la atención acrecentada y la disposición para la escena, es decir el cuerpo preparándose para la actuación.

Suplemento do eixo Marte Universitária da MOSTRA DE ARTES INTEGRADAS –
JOÃO PESSOA/PB – BRASIL . Outubro de 2017

Intentábamos acercarnos a una técnica de actuación vigorosa, en donde el actor sea dueño de su capacidad biológica y de sus múltiples funciones; mover su cuerpo armoniosa y geométricamente en el espacio, cantar, bailar, perfeccionar la emisión del sonido, (voz, palabra), precisar el lenguaje del cuerpo, (gestos, movimientos, códigos, pequeñas estructuras de movimiento) y todo eso con el fin de profundizar sobre técnicas de actuación dinámicas y altamente sensibles.

Es probable que la pretensión sea demasiada, pues no se trata de buscar la pureza del movimiento, ni el manejo virtuoso de objetos, sino lograr un sentido de ritmo, agilidad, equilibrio, armonía, habilidad inclasificable y sistematización de movimientos, para posteriormente reelaborarlos y ajustarlos al gesto deseado, al dibujo justo, a la forma precisa. Es sin temor a cuestionamientos establecer nuevas leyes en el oficio del actor y en la escena, para regular su comportamiento, aprendiendo a calcular y coordinar, buscando mayor expresividad y sobre todo dirigiendo la técnica a la forma deseada, la emoción requerida y la improvisación adecuada.

Artaud y Meyerhold coinciden en que lo más valioso en el actor es la conciencia sobre su capacidad individual, (no confundir con individualismo), porque es necesario que renazca a través de las acciones y de sus participaciones en público, compartiendo con los testigos la razón de ser de su existencia y resignificando el quehacer con nuevas alternativas hacia el futuro. La técnica debe estar encaminada a lograr que se haga uso de las características y posibilidades individuales, para ponerlas en función del personaje como un acontecimiento colectivo, porque este nunca terminará de constituirse sino se socializa. Todo actor debe por principio, inventar una nueva voz para hablar y un nuevo cuerpo para actuar, recuperando las imágenes que le son heredades desde la memoria y lo ancestral, que quizás se encuentra estancada o atrapada en el inconsciente, Solo así logrará la tan ansiada libertad en escena, solo así logrará liberar su imaginación creativa; ¿porque qué otra cosa es la actuación sino la tan deseada liberación de los sentidos que unifican la sociedad?

“¿Hay que buscar en esta dirección el teatro del futuro? Quizás, pero su triunfo no impediría la posibilidad de una dramaturgia que sacase al personaje de su hibernación entregándolo al trabajo de una nueva mimesis, siempre que no se limite a jugar con sus cenizas soñando con su muerte”⁴⁹ (Abirached, 2011, página 431)

Bibliografía.

ABIRACHED. Robert, “La crisis del personaje en el teatro Moderno”, Asociación de directores de España, Madrid, 2011.

ARTAUD, Antonin “Cuadernos desde Rodez”, Editorial Fundamentos, Caracas, 1985.

“El pesa-nervios”, Colección Visor Poesía, Paris, 2002.

“El teatro y su doble”, Editorial EDHASA, Barcelona, 1978.

MEYERHOLD, Vsevolod, “El actor sobre la escena”, Editorial col escenología, México, 2005.

“Teoría Teatral”, Editorial fundamentos, Caracas, 1998.

Carlos Araque Osorio.

⁴⁹ La cita de Robert Abirached, pone en contexto las teorías de Artaud y Meyerhold. No es que no hayan estado presentes a finales del siglo XX y comienzos del XXI, de hecho siempre han estado allí, solo que ahora deben ser interpretadas bajo una nueva perspectiva y con unas nuevas posibilidades de aplicación.

