

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de. **As aproximações temáticas e conceituais entre a performance “Baby Dolls” e a ação “A Menina Morta e Nua”**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Programa de Pós-Graduação em Artes (Escola de Belas Artes – EBA). Doutor em Artes. Professor Adjunto II. Universidade Federal de Ouro Preto.

RESUMO

O presente trabalho fará uma análise comparativa entre a ação artística “*Baby Dolls*-Uma Exposição de Bonecas”, criada pelo “Obscena – Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica”, de Belo Horizonte (MG) e a ação “A Menina Morta e Nua”, criada pelo grupo Transeuntes, em São João del-Rei (MG). Panoramicamente, a ação “*Baby Dolls*” (Agrupamento Obscena) e a ação “A Menina Morta e Nua” (Grupo Transeuntes) carregam semelhanças conceituais e temáticas. No que concerne à linguagem, “*Baby Dolls*” e “A Menina Morta e Nua” se apropriaram das noções de performatividade, buscando provocar diferentes sentidos no espectador transeunte a partir da materialidade do corpo do performer nas ruas, na tentativa de escapar dos olhares habituais do cotidiano de ambas as cidades. São ações que criaram alguns lugares próprios e efêmeros no fluxo urbano, interrompendo o trajeto dos passantes em espaços públicos, lugares que, essencialmente, não foram criados para a feitura teatral. Lugares que, em parte, são comumente tracejados para um destino: servir consumidores. Serão traçadas, então, algumas perspectivas acerca dos espaços específicos de cada ação, visando compará-los. O caráter interativo das ações “*Baby Dolls*” e “A Menina Morta e Nua” propôs a captura dos olhares dos cidadãos que estão ao redor. A flexibilização temporal das ações supracitadas se relacionou diretamente com os espaços apresentados. Ambas as ações mostraram o desnudamento dos corpos dos performers sem qualquer demarcação habitual palco-plateia, diluindo fronteiras entre a feitura e o público.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço urbano. Violência contra mulher. Performatividade. Transeunte.

The thematic and conceptual approaches between the performance “Baby Dolls” and the action “A Menina Morta E Nua”

ABSTRACT

The present text will make a comparative analysis between the artistic action “Baby Dolls” created by “Obscena – Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica”, of Belo Horizonte (MG) and the action “A Menina Morta e Nua”, Created by the Transeuntes group, in São João del-Rei (MG). Panoramically, the action “Baby Dolls” (Agrupamento Obscena) and the action “A Menina Morta e Nua” (grupo Transeuntes) carry conceptual and the matic similarities. Regarding language, “Baby Dolls” and “A Menina Morta e Nua” appropriated the notions of perform ativity, seeking to provoke different senses in the passer

by spectat or from the materiality of the body of the performer in the streets, in an attempt to escape the habitual glances of the daily life of both the cities. They are actions that created some own and ephemeral places in the urban flow, interrupting the passage of passers in public spaces, places that, essentially, were not created for the theatrical work. Places that, in part, are commonly traced to a destination: serve consumers. We will then draw some perspectives on the specific spaces of each action, in order to compare them. The interactive character of the actions “Baby Dolls” and “A Menina Morta e Nua” proposed to capture the looks of the citizens who are around. The temporal flexibilization of the aforementioned actions was directly related to the spaces presented. Both actions showed the nakedness of the bodies of the performers without any usual stage-audience demarcation, diluting the boundaries between the making and the public.

KEYWORDS: Urban space. Violence against women. Performativity. Passer-by.

Sobre as Ações Baby Dolls e a Menina Morta e Nua

As ações a serem analisadas abaixo foram escolhidas a partir de critérios que obedecem às aproximações temáticas e de linguagem entre ambos os coletivos, respeitando as particularidades de cada cidade-sede. Os critérios estabelecidos para a análise têm como um dos fios condutores a experiência corporal dos performers nas ruas e em demais espaços públicos a partir das noções de performatividade apresentadas, em que ambos os coletivos se utilizam da espacialidade oferecida por suas cidades-sede a fim de atribuírem sentidos próprios às suas feitura, correlacionando tempo, espaço e ação.

No caso, o tempo dado é o real, imediato, oferecido pela transitoriedade ininterrupta das cidades, criando assim, uma prática espontânea, objetivando trazer certo frescor aos “olhares acostumados” na esfera pública. Parte do tempo oferecido pelas cidades traz contextos próprios do “instante”, ou seja, do “aqui e agora” que não se repete. Isto cria certa obrigatoriedade aos membros dos coletivos de dialogarem com as situações dadas pelas cidades de maneira improvisacional, valorizando o instante criador, do momento presente que as ruas não deixam escapar. Nessa perspectiva, os coletivos agem a partir da noção da fluidez do tempo,

construindo as ações a partir da descontinuidade, da fragmentação, de diferentes durações que as feituas cênicas podem ter.

As demarcações atuais de uso dos espaços públicos, por sua vez, possuem um entendimento de “quem”, “onde” e “como” usar os âmbitos das esferas públicas. Na contramão da lógica dominante, ambos os coletivos defendem a ideia de compartilhamento dos sentidos atribuídos às práticas dos lugares, produzindo ações como micropolíticas e traçando outros sentidos, formas e usos do ambiente urbano. A existência de um consenso entre os membros de ambos os coletivos acerca da necessidade de se “praticar” os espaços públicos confere um embate ideológico, físico, artístico, contra as premissas hegemônicas dadas aos ambientes sociais. As paisagens urbanas, embora distintas entre ambas as cidades – Belo Horizonte e São João del-Rei – carregam em suas arquiteturas diversas formas de representações de poder, sejam elas religiosas, turísticas e/ou de consumo, etc., segmentando as formas de utilização. Essas características potencializam outros discursos de uso das cidades, propostos esteticamente pelos coletivos. Ou seja, tais características auxiliam na elaboração das práticas e nos significados das ações de tais coletivos. É em cima do desconforto sentido pelos coletivos – desconforto perante o direcionamento e à segmentação dos espaços públicos – que os mesmos atuam. Um dos objetivos iniciais de suas ações é sempre manter aceso o debate público, imprimindo pequenas forças contra alguns enunciados de gentrificação e de higienização das cidades, bem como enfrentar os esvaziamentos das experiências corporais nos espaços públicos.

No que concerne às ações dos coletivos, pode-se dizer que as mesmas estão sempre conectadas ao tempo real e ao espaço dado, ou seja, o espaço que se constrói *ao caminhar*. Os performers são afetados pelo entorno, tentando afetá-lo também. As tensões criadas entre os espaços oferecidos pela cidade e os discursos dos coletivos geram dados potentes para as ações, funcionando como parte dos elementos norteadores dos trabalhos. De acordo com parte das semelhanças conceituais e de linguagem que ambos os coletivos oferecem, – bem como suas particularidades quanto às suas origens históricas, suas composições socioeconômicas atuais, suas construções culturais, etc. – pode-se dizer que as experiências propostas nos espaços

públicos são tentativas de gerar pequenas formas simbólicas de compreensão e de novas apreensões dos discursos do cotidiano. A vontade de gerar imagens a partir de ações efêmeras faz parte dos esforços de ambos os coletivos, visando à participação física e imediata dos seus membros e, por conseguinte, dos espectadores. Logo, a análise a ser realizada tentará mostrar os objetivos, a condução e a finalização de algumas ações artísticas a partir de locais, datas e horários específicos, almejando traçar possíveis perspectivas sobre as mesmas.

No dia 11 de agosto de 2010, na Praça Rio Branco – local comumente conhecido como “Praça da Rodoviária” em Belo Horizonte – deu-se início à ação artística *Baby Dolls*. Tal ação consiste na apresentação de três atrizes/performers¹ trajadas de diferentes tipos de bonecas que criam seus respectivos nichos de exposição frente ao público. Explicando melhor, Nina Caetano descreve:

Baby Dolls é uma ação performática que tem como eixo de discussão a fabricação da mulher padrão, por meio da composição e transformação de três “bonecas” que transitam entre papéis sociais femininos ainda dominantes na sociedade contemporânea: a mãe, a prostituta, a noiva, a loira, a rainha do lar. Interrompendo o fluxo cotidiano do espaço urbano, essas bonecas terão, posteriormente, seus corpos mortos marcados a giz no chão e preenchidos com escritas. (CAETANO, 2011a).

De modo geral, a estrutura de montagem dos espaços das bonecas é seguida pela demarcação dos corpos com giz no chão. Posteriormente, realizam-se diferentes escritos sobre a mulher dentro dos desenhos demarcados. As bonecas instalam-se em seus nichos individuais, porém, a ação acontece de maneira que cada boneca/performer perceba a presença da outra, contribuindo significativamente para as possíveis conexões que o espectador fará sobre as mesmas. A exposição de bonecas (assim como os escritos sobre a mulher) é construída em frente aos transeuntes – a partir do caráter processual – na edificação de feitura simultâneas e, ao mesmo tempo, complementares para a comunicação com o espectador. O caráter multidirecional da ação, em que cada performer constrói o seu tipo individual de boneca, possibilita ao espectador dividir a atenção entre cada nicho, tendo a

¹Erica Vilhena, Joyce Malta e Lissandra Guimarães.

consciência do instante criador de cada performer, mas sem perder a conexão global da obra:

Três tapetes. Três nichos de Exposição. Três Bonecas, monumentos animados de mulheres objetos, convidam os transeuntes a brincar. Mulheres princesas, mulheres noivas, mulheres dóceis. Mulheres mudas. Mas não se engane. Logo essas bonecas serão mulheres mortas, marcadas a giz no chão. (CAETANO, 2011b, p. 167).

Em geral, o espectador é “convidado” a ver a estrutura de montagem das bonecas, podendo observar o duplo *performer-boneca*, na configuração da transformação das atrizes em modelos estereotipados de mulheres construídas pelos mecanismos da soberania machista. As imagens construídas pelas performers geram corpos codificados, reconhecíveis devido às construções midiáticas, propagandísticas, etc. A ação adentra em um campo de diluição entre as ficcionalidades e a realidade, inscrevendo modos de existência que caminham entre a caricatura e o corpo real das performers, na confluência de discursos prévios (e preconceituosos sobre a mulher), dando sentido aos corpos das bonecas:

Quando iniciamos, em 2008, a pesquisa que culminou na intervenção urbana *Baby Dolls, uma exposição de bonecas*, não imaginávamos o fôlego que o trabalho teria, nem os desdobramentos que alcançaria. Éramos quatro pesquisadoras que, desejosas de colocar suas questões como artistas, queriam também colocá-las como mulheres. Em uma sociedade como a nossa, em que se multiplicam mulheres comida (mulher melancia, mulher jaca, mulher filé), em que as mulheres, como propriedades e objetos, são cada vez mais mortas, excomungadas e transformadas em bens de consumo, nosso desejo era produzir uma ação que pudesse desorganizar os estereótipos que se reproduzem em torno da imagem da mulher e da noção de feminino. (CAETANO, 2011a).

Dentro deste panorama, as bonecas se dispõem em espaços diferenciados no entorno da praça. No dia em questão, Érica Vilhena se posiciona estratificada em frente à saída principal de pedestres da rodoviária, local de grande contingente de pessoas e no sabor de uma quarta-feira, dia útil de intenso movimento. Seu rosto, coberto por um plástico preto, anula a sua fisionomia, evidenciando o seu corpo aparentemente estático, composto por um vestido preto, meia-calça vermelha e par de sapatos da cor preta. Ao anular seu rosto, Vilhena expõe um corpo silenciado, um corpo cuja superfície se apresenta através do esvaziamento da possibilidade de fala e pela moldura

mascarada. Um corpo que faz emergir a valorização do olhar dos transeuntes sobre o seu contorno corporal, já que o enquadramento da face foi retirado. O rosto esboçado, na condição de sombra, de rascunho, passa a ser “imaginado” pelo transeunte, criando sugestões acerca de sua fisionomia, já que tal rosto se esconde embaixo de um saco plástico. A ausência da face na moldura desta boneca parece revelar aos espectadores alguns questionamentos acerca dos reais motivos deste rosto que se esconde.

Em meio à diminuição de imagens lacunares, gradativamente substituídas por imagens espetaculares planejadas e sem conteúdo – por simulacros, cujas frases de ordem são muitas vezes, associadas ao consumo imediato – a figura de Vilhena, emoldurada a partir da cobertura do rosto, traz indagações, deixa frestas, cujas respostas não são conclusivas, nem satisfatórias.

Vilhena carrega em suas mãos uma mala, uma espécie de carrinho de feira metálico. Seu corpo é um instrumento de códigos abertos, em que os espectadores ao redor tentam decifrar. Um corpo feminino, cujo rosto recusa ser visto, que nega o contato face a face, que rejeita qualquer legenda no espectro de um entendimento racional. Um corpo que não revela a sua subjetividade, nem suas intenções. Um corpo, cujas estratificação e a ausência da face desafiam o leitor a decifrar os fragmentos deixados pela boneca. Um corpo que provoca o espectador por não se categorizar rapidamente, por não ser “um corpo” nem “outro corpo” facilmente reconhecíveis na cidade. Em termos discursivos, Vilhena possibilita diversas leituras sobre o seu corpo, gerando diferentes expectativas sobre o que está por vir. Sua enunciação corporal – previamente apresentada – sustenta dúvidas nos transeuntes, que tentam tatear os códigos deste corpo, trazendo o mínimo de respostas palpáveis, mas sem qualquer êxito.

O fato da boneca de Vilhena se revelar pouco parece denunciar ainda mais os mecanismos sexistas que apagam o desejo deste corpo, que desprezam as particularidades da figura da mulher que se apresenta em meio ao espaço público de maneira planejada. Na prática em questão, o corpo de Vilhena destoa dos transeuntes, inspirando manifestações diferenciadas sobre este corpo, pois todo corpo “estranho” gera uma reação, não deixando ninguém

ileso ou neutro em sua resposta (BUTLER, 2015). A partir deste quadro apresentado, a boneca de Vilhena caminha para o centro da Praça, iniciando sua montagem, seu tapete, seu nicho de boneca.

Concomitantemente a isto, Lissandra Guimarães desfila no entorno da praça: a aparente boneca *noiva feliz*. Carregando sacolas de compras com *produtos do lar*, tendo um copo plástico agarrado à sua boca – em uma suposta analogia a uma focinheira canina – Guimarães sorri e acena para os passantes, na condição de uma autêntica noiva, recém-saída de um *catálogo*, de uma revista especializada em casamentos. Ela traz em seu corpo elementos acoplados do cotidiano de uma dona de casa, dona do *lar doce lar*, e, aos poucos, caminha da imagem de uma boneca *noiva feliz* para a boneca *cama, mesa e banho*. Aqui, a parte anulada do seu corpo é a boca, uma boneca muda, cujo semblante de felicidade contrasta com a focinheira canina que extingue qualquer possibilidade de voz, de fala que esta mulher possa ter.

Essa boneca representa o esvaziamento da mulher como ser humano, dando passagem a uma figura que não é sujeito de sua própria narrativa, adentrando em padrões de comportamento construídos anteriormente à sua vontade, sem o seu consentimento. Alargando mais a lógica do senso comum, dado à dona de casa no que se refere ao ditado popular acerca da *mulher de poucas palavras*, aqui a figura da mulher apresentada rasga de vez este dito, proferindo algo bem mais perverso, ou seja, *a mulher de palavra alguma*. A mulher que sorri na construção da imagem *esposa perfeita*, que, analogamente à realidade brasileira, sua função social aparece determinada por meio de sua relação com o marido, ou seja, seu nome, sua identidade deixa de ser interessante para abarcar os papéis de noiva, de esposa, de dona de casa, de *mulher do fulano*, etc., nunca pensada em sua individualidade, mas sim, em seu suposto duo complementar: o marido.

Impregnada de símbolos que remetem à maternidade e à dona de casa, Guimarães carrega em si a coerência do universo machista: a amabilidade esperada de uma *mulher decente*, cujo corpo social não passa de uma representação unilateral do universo feminino. Revela as camadas acerca dos pressupostos do *amor inato* da figura da mulher. Como figura de centro da

sociedade, não parece questionar o status quo, nem abalar o poder *falocêntrico*, demonstrando ser coisificada, transformada em parte inexorável do lar, como *uma porta* ou *como uma maçaneta*. Devido à insistência de seu sorriso, Guimarães provoca o espectador ao mostrar uma face cada vez mais plastificada, na figura idealizada da mulher que *lava, passa e cozinha*, cujas satisfações pessoais parecem estar completas nas feitura diárias do lar e na garantia de prazer sexual dado ao marido. Guimarães coloca uma lente de aumento no caminho da completa realização da mulher a partir da satisfação garantida dada ao seu esposo.

Simultaneamente à ação de Guimarães, a última boneca a ser apresentada – performada pela atriz Joyce Malta – é a boneca *quero ser Barbie*. Malta, uma atriz negra que utiliza o seu corpo a fim de montar a estrutura racista de branqueamento em que muitas meninas negras são submetidas desde a infância. Através do simbolismo do universo das bonecas, Malta critica os padrões de beleza que não representam a diversidade cultural brasileira, e sim, reproduzem a matriz europeia branca e/ou norte-americana, de pouca ressonância com a miscigenação constituinte desta nação. Com isto, pode-se observar que Malta cria o seu nicho de bonecas a partir de duas vertentes principais: a domesticação da mulher desde a infância, ensinada a brincar de boneca como uma simbologia de sua vida futura na condição materna e *do lar*, como também, o entendimento da beleza feminina a partir de uma padronização estética pautada nas bonecas brancas, loiras, de olhos azuis. Malta chega à Praça Rio Branco, começando a se maquiar de modo que seu rosto fique bem *embranquecido*, a partir de uma maquiagem que não condiz em nada com a sua tonalidade de pele. Veste em seguida uma composição de *top* e saia (na cor rosa), um sapato análogo aos calçados de bonecas e, por último, coloca uma peruca loira, tornando-se reconhecidamente um símbolo do universo infantil: uma tentativa de explorar em seu corpo a representação midiática de bonecas mundialmente conhecidas e reconhecidas, tais como a *Barbie*.

Incorporando a infantilização do *sujeito boneca*, Malta tenta mostrar a identidade social dada às bonecas no imaginário de milhares de meninas, desde a infância. A construção desta boneca está ligada a um longo processo

de socialização das meninas que se contrasta com a realidade brasileira, embasada na idealização do “corpo perfeito”, a partir da *boneca perfeita*, estando ao alcance das crianças em qualquer supermercado. Tal idealização abarca o desejo de milhares de meninas por uma expressão cultural baseada nos moldes das bonecas nórdicas, uma vez que a *Barbie* não se modifica, sendo linda e jovial em sua totalidade. Sua jovialidade entra em simbiose com o desejo de diversas meninas que tentam imitar a plasticidade desta boneca, transformando-a em um ícone da infância e de beleza feminina.

Após mostrar o breve panorama de cada boneca – valendo reiterar que os nichos acontecem simultaneamente – as performers ficam no mesmo campo de visão, em seus devidos tapetes compostos por produtos do lar, casinhas de boneca, brinquedos destinados ao público infantil feminino, fotos de revistas para noivas, propagandas destinadas ao “público feminino”, etc. A partir deste momento, a dramaturga/performer Nina Caetano começa a contornar os corpos das bonecas com o giz, demarcando precisamente o formato dos corpos. Em seguida, inicia-se uma série de escritos no chão acerca do corpo da mulher. A inserção dos escritos advém da colagem de textos jornalísticos, verbetes de dicionário, poesias, propagandas midiáticas, entre outras plataformas, reunindo a escrita em fluxo e parte da somatória de escritos realizados em ações anteriores. Com recursos de ironia, os escritos no chão buscam mostrar a contradição entre os discursos oficiais dados à figura da mulher pelas instituições patriarcais e machistas ao longo da história e a disparidade desses discursos com os desejos da mulher de se desenquadrar dessas *capturas do olhar* que subjagam diariamente as mulheres em nossa sociedade.

Além disto, a ação da escrita ataca novamente a noção estereotipada acerca do corpo da mulher – associada mercadologicamente ao consumo imediato – e usada comumente para se construir padrões sociais de beleza que determinam o olhar contemporâneo sobre o que é ser “feminino” e o que não é, gerando assim, modelos de aceitação do “belo” e de “feminino” que, por conseguinte, excluem uma massa de mulheres que não se enquadra em tais moldes: “ao ligarmos a televisão, vemos, predominantemente, a mulher em dois papéis: a gostosa da cerveja e a limpadora de casa, cuidadora do lar...

e dá-lhe gleidy sachê [sic.], veja multiuso, repelente de inseto... e dá-lhe cuidar do maridinho, da família e do lar [...]" (CAETANO, 2011a).

Essas inquietações, despontadas pela dicotomia entre a *mulher do lar* e a *mulher gostosa objetificada* – em que ambas as imagens aparecem na condição de subservientes e esvaziadas –, refletem o desejo de ruptura das performers da ação com a padronização do corpo da mulher nos âmbitos privados e públicos da sociedade, padronização esta advinda sistematicamente de relações sociais desiguais. Ao mostrar as figuras das bonecas como componente dos estereótipos centralizados na sociedade, a ação revela parte das funções sociais dadas às mulheres ao longo dos séculos, na configuração política de segmentação aos diferentes papéis de gênero.

As funções sociais dadas às mulheres de maneira paradoxal às conquistas feministas contemporâneas – ou seja, no âmbito privado coloca-se a dona de casa, e no âmbito público (sem desconsiderar o privado) se apresenta a mulher objetificada – são expostas nesta ação, problematizando os rótulos pejorativos dados às mulheres, a partir de imagens preconcebidas e continuamente propagadas por comportamentos restaurados pela mídia, pelas instituições, pelos cidadãos. O uso constante de práticas cotidianas, elaboradas a partir de ideologias misóginas, gera parte da necessidade desta ação, na configuração da polêmica dos corpos presentes em *Baby Dolls*, atestados pela inscrição dos estereótipos do corpo feminino.

Faz parte também da investigação do *Baby Dolls* a crítica aos discursos que sustentam a desigualdade nas relações entre os gêneros, bem como, as referências respaldadas na figura do “macho como o centro”, aos modelos comportamentais sustentados pela mídia, cujos padrões ignoram constantemente a diversidade humana e colocam, muitas vezes, a figura feminina em forma de submissão e de produto vendável. Além disto, a erotização e a banalização do corpo feminino na mídia, a violência doméstica contra mulher que amplia a cada ano no Brasil, as formas de exclusão de gênero nos setores trabalhistas, são provocações absorvidas por este trabalho.

Sobre a intervenção “A Menina Morta e Nua”, pode-se dizer que a mesma parte do conto “Rrememбранças da menina de rua morta nua”² de Valêncio Xavier³ (2006). Esta ação consistiu, basicamente, em uma exposição de fotos de uma menina que fora violentamente espancada e morta, enquanto um performer leiloava seus objetos pessoais aos passantes nas ruas. O espectador poderia tirar fotos ao lado da “menina morta”, levando para casa um souvenir da mesma. Posteriormente, outra performer colocava seu corpo seminu no chão, estendido ao lado de uma placa com os seguintes dizeres: “Estive com a menina morta e me lembrei de você”.

A brincadeira necessária para o pontapé inicial do jogo se daria a partir de uma frase muito usual, estampada em souvenirs de lojas turísticas: a frase “*Estive na cidade X e me lembrei de você*”. Esta frase, muito popular na cultura do turismo brasileiro, geralmente inserida em potes, canecas, camisetas, etc., deveria estar presente na ação. Porém, sob uma forma mais perversa do enunciado, transformando-se ironicamente em: “*Estive com a menina morta e me lembrei de você*”. Neste momento, o grupo percebeu a necessidade de se ampliar a discussão para muito além das mídias, abarcando também a problemática do “gosto” do público, da sociedade, em se *alimentar* de *tragédias diárias* como parte da cultura viva brasileira. Panoramicamente, a proposta da ação deveria abranger desde o fato em si, ou seja, a *tragédia de um estupro seguido de assassinato*, até à veiculação da notícia em forma de produto, revelando o que é um acontecimento real, o que é um acontecimento fabricado, o que é fator próprio da curiosidade humana e o que é insistentemente divulgado para o consumo imediato, condicionando o desejo humano sob o aspecto da mercadoria.

A partir do breve panorama apontado, foi criada a ação performativa “A Menina Morta e Nua”, construída em 2013 e apresentada nos anos subsequentes pelo Grupo Transeuntes, dentro do projeto de Extensão “Urbanidades: Intervenções”. A apreciação se baseará na junção de

²O conto faz parte do livro “Rrememбранças da menina de rua morta nua e outros livros”. As referências completas aparecem na lista de “Referências”.

³Valêncio Xavier foi escritor, colaborador de jornais nacionais, contista, entre outras funções, tendo trabalhado em diferentes mídias.

fragmentos desta ação que gerou uma proposta artística mais longa⁴, advinda das ramificações deste material. Sendo assim, o dia da ação a ser analisado será o dia 24 de julho de 2014⁵, dia de grande fluxo no centro urbano de São João del-Rei devido ao Inverno Cultural⁶, obtendo um público constituído por turistas, alunas e alunos de diferentes cursos da UFSJ, cidadãs e cidadãos sanjoanenses (que incluem também parte das alunas e dos alunos), entre outros indivíduos.

Dia 24 de julho, quinta-feira, às 22h, adro⁷ do Teatro Municipal, região central da cidade. Uma mesa é montada em frente aos passantes. Nela, há diversos objetos padronizados, dispostos em fileiras com uma logomarca denominada “Morta”. Os produtos são diversificados, compreendendo canecas com a foto da “menina morta”⁸, camisetas *silkadas* com fotos da mesma, supostos pertences da menina, etc.

Aos poucos, os passantes – transformados em espectadores da ação – se deparam com diversas fotos e produtos da “menina morta”. Luís Firmato começa a narrar a morte trágica da menina, que fora espancada e estuprada em São João del-Rei⁹. Posteriormente à narrativa – em uma mescla de apelo emocional e de forte teor de sarcasmo – Firmato leiloa os objetos pessoais da menina para lucrar sobre tal acontecimento, revelando aos espectadores a lógica de compra e venda em que a morte da “menina” traz. Especificando melhor os objetos, Firmato mostra uma aparente patente criada: uma marca, cujo nome é “Morta”, com todo o *layout* destinado a uma marca registrada de produtos postos em prateleiras. Começa uma série de sobreposições de

⁴A ação se desdobrou em diversos materiais, na configuração de uma encenação performativa, cujo título se denomina “Morra! Mas Antes Aproveite as Nossas Liquidações”. No entanto, esta análise não se aterá ao espetáculo em si, mas aos fragmentos da ação que gerou o espetáculo, em suas *micropartes*.

⁵Integrando parte do 27º Inverno Cultural de São João del-Rei (UFSJ), se apresentando voluntariamente no conjunto de ações extensionistas proporcionadas pelo próprio Inverno Cultural e oficializadas pela Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis (PROEX) da mesma universidade.

⁶Festival cultural que ocorre há quase trinta anos em São João del-Rei, durante o mês de julho.

⁷ A parte acima da escadaria do Teatro Municipal é conhecida popularmente como adro, nome comumente dado à área externa de uma igreja, designando certa sacralização a este espaço.

⁸Todas as fotos utilizadas para a inserção nos produtos traziam a imagem da performer do Grupo Transeuntes, Sabrina Mendes.

⁹Aqui há a transposição do acontecimento, cujo cenário original foi o ABCD Paulista, especificamente Diadema, para o cenário São João del-Rei.

objetos, uma espécie de *liquidação relâmpago*, com produtos variados: copos com fotos da menina morta, camisetas contendo fotos da menina com os dizeres “saudades de você”, objetos “pessoais” da menina, brincos, cremes de rejuvenescimento com o rosto da menina estampado no pote, etc. Firmato tenta convencer os espectadores a levarem tais produtos para as suas casas, como um souvenir da memória, da dor, uma lembrança da “santidade” daquela menina.

Desta forma, o objeto de lucro é a própria “menina morta”, cuja humanidade se esvai para que todos os espectadores possam consumi-la na forma de mercadoria. A notícia de tal morte passa a ser manipulada por Firmato que, ora demonstra tristeza com o acontecimento, e ora necessita vender a marca registrada gerada pelo tal fato, pois sem tal tragédia a venda dos produtos simplesmente não aconteceria. A ideia de propor um fio condutor, embasado na relação entre tragédia cotidiana e mercado, sugere uma participação direta dos espectadores, pois os mesmos podem comprar os souvenirs da menina, como também, permitem que o performer Firmato realize demonstrações gratuitas sobre as “qualidades” dos produtos, entre outras ações.

Neste aspecto, a morte violenta da menina mostra como todos podem consumir e lucrar sobre tal acontecimento. Desde os repórteres sensacionalistas até os representantes comerciais com seus stands de vendas contendo fotos, camisetas e pôsteres da menina. A morte torna-se, então, um “espetáculo” no sentido *debordiano* da palavra, cujos desdobramentos operam diretamente ligados aos conceitos operativos de poder, do dinheiro e de simulacro, totalmente vinculados ao controle do capitalismo contemporâneo.

Com isto, a frágil “menina” se transforma em uma espécie de *coisa-mercadoria*, na produção de um espaço em que espectador e artista criam trocas, diálogos acerca da obra. O procedimento artístico é contaminado pelas impressões do espectador, dando um caráter de uma ação que não se encerra em si, mas que necessita do outro para dar continuidade à discussão. Com isto, o Grupo Transeuntes tentou revelar a frágil vida noticiada incessantemente pelos meios de comunicação, mostrando que todos nós

podemos retirar um pedaço daquele corpo, deixando esvaír sua potência de vida para ser apenas mais uma memória, mais um número noticiado por uma narrativa cotidiana sobre diferentes tipos de tragédia. Tal procedimento artístico objetivou mostrar também como a morte pode ser noticiada constantemente até se tornar a tragédia do “outro”, ou seja, alheia a mim, da qual eu não estabeleço nada além do que a espetacularização midiática propõe e/ou espera de mim, na condição de *consumidor de tragédias cotidianas*.

Sobre a Temática – violência e tragédia

No que concerne à temática, as ações *Baby Dolls* e *A Menina Morta e Nua* – dentre diversos elementos – abordaram formas de violência de gênero na atualidade. Modos de violência que foram se “naturalizando” ao longo da construção histórica da sociedade brasileira, mascarados por uma sociedade patriarcal que silenciou, segregou e culpabilizou a figura da mulher – incluindo a mulher transexual – ao longo dos séculos e que ainda se faz presente, apesar das conquistas feministas das últimas décadas. Diante do panorama de altas taxas de feminicídio, de estupro, etc., ambos os trabalhos pretenderam ampliar a discussão sobre essas formas de violência que extrapolam as esferas sociais, presentes em todas as classes, cotidianamente. Pedro Mendonça, ex-integrante do Grupo Transeuntes, nos fala:

Acho de fundamental importância a discussão de temas em que vivemos em nossas realidades pessoais, entendendo que isto é reflexo também do contexto social em que estamos inseridos. Discutimos as opressões que cada um carrega, entendendo que isto forma um contexto social macro, como por exemplo, a opressão da mulher: as atrizes trazem o que vivem pessoalmente e o que as indignam, como as mortes das mulheres por violência [...]. (MENDONÇA, 2015).

Dentro desse eixo temático, vale ressaltar que as recentes conquistas referentes às igualdades de gênero e as leis de proteção à mulher – tais como a Lei 11340/2006, conhecida como a Lei Maria da Penha – não garantiram a interrupção da violência e da desigualdade de gênero, mas ampliaram o debate sobre as questões acerca da violência contra a mulher e da objetificação dos corpos, problemáticas tão enraizadas nesta sociedade. Os pensamentos sobre a figura da mulher como propriedade, como objeto de consumo, como figura subalterna são amplamente criticados pelas ações em

questão. Tais ações procuraram criar dispositivos que tendem a provocar o espectador a uma possível reflexão sobre o assunto, possibilitando criar maior difusão acerca da temática em questão, em diversos ambientes sociais. Funcionando como obras abertas, as ações supracitadas trouxeram provocações que desejaram discutir sobre o universo já conhecido a respeito da banalização do uso do corpo da mulher pelas diferentes indústrias e mídias, propondo analogias entre os corpos reais que se exibiram artisticamente e os corpos reais das mulheres que se apresentam no cotidiano das cidades:

[a rua é] fértil por promover a interrupção na vida dos transeuntes, por incomodar a vida urbana com seus ditames silenciosos. A rua, por mais que seja um local de “todos” tem seus nichos e guardiões e isso muito potencializou algumas ações dos pesquisadores. (VILHENA, 2016).

Logo, o que pareceu importar para ambas as ações é o engendramento de uma postura reflexiva por parte do performer e por parte do espectador, sendo que este último citado pode colaborar, por sua vez, com as discussões sobre tal temática a partir das conexões entre as imagens que se apresentam nas ruas e a realidade permissiva que dá a continuidade às formas de violência contra a mulher na sociedade brasileira. No conjunto heterogêneo das obras, as formas de apresentação são reinventadas pela articulação entre o roteiro prévio das ações e as espacialidades dadas por diferentes regiões das cidades. Embora, as ações sejam efêmeras, o engajamento político que elas propõem se dá a partir da negociação com o espectador por meio da criação de imagens diante da temática proposta, contestando – mesmo que em pequena escala – as configurações tradicionalistas do patriarcado brasileiro. A recepção do espectador acerca de tais trabalhos pôde ocorrer pela apreensão das imagens produzidas, possibilitando a ele fechar as lacunas que as obras possuem. Logo, as ações aparecem como formas estéticas de denúncia contra essa barbárie que se apropria do corpo feminino na forma de dominação e em contínua opressão. Essas práticas artísticas puderam também ampliar a discussão sobre a sistematização da impunidade acerca dos atos de agressão praticados.

Diante de ambos os trabalhos descritos, apresentados e analisados, pode-se tecer ainda outros fios condutores nas duas ações, visando ampliar

um pouco mais a análise comparativa. No que concerne à linguagem, ambos os trabalhos recortaram os espaços públicos como pontos de feitura, de realização, implicando diretamente na escolha por um público diversificado, em contraposição à especificidade do público *especializado*, comumente esperado no edifício teatral. Neste caso, as ações em espaços públicos permitiram abarcar mais espectadores, ampliando a noção de “público” para diferentes classes, de diferentes idades, com experiências diversificadas sobre o fazer cênico, ou até com *experiência alguma*. Neste amplo espectro da democracia, os espectadores se misturaram em meio ao caos da paisagem urbana, com tempos diferenciados, podendo gozar de leituras diferentes e até de visões antagônicas sobre as obras, produzindo assim, divergentes afetações sobre as mesmas, na contribuição de leituras que ultrapassam o roteiro previamente idealizado das ações.

Neste sentido, as ações foram incorporadas ao movimento da vida urbana, pois tal movimento permite interrupções, dilatamentos, deslizamentos, continuidade. *Baby Dolls* e *A Menina Morta e Nua* aconteceram nas regiões centrais de suas respectivas cidades, conciliando o roteiro das propostas com os cenários que se apresentavam. A transição das ações permitiu ao transeunte fotografar, se aproximar, se afastar, dialogar, tocar nos elementos constitutivos das mesmas, podendo ser bonecas, brinquedos, copos, e demais elementos. As intervenções efêmeras no contexto da cidade determinaram as situações dadas em locais específicos, na construção de momentos passageiros que foram registrados em mídias e nas memórias dos participantes das ações, sejam eles espectadores ou performers: “A gente montava tudo na frente do público e isto era muito bom... era longo o nosso percurso” (GUIMARÃES, 2016). A construção das obras na frente do público, sem bastidores, sem grande preparação prévia, possibilitou aos espectadores a visão de cada elemento das obras, em um imediatismo sensorial e na gradação de dúvidas sobre o que estava, afinal, ocorrendo:

A gente construiu um lugar da interrupção, um lugar não previsível, um lugar com limites não precisos [...] era para criar uma experiência mais sensorial, pois a gente estava construindo pequenos nichos ali [...] experiências sensoriais com essas figuras com tempo de escuta. (GUIMARÃES, 2016).

Em ambas as ações, o papel de observador – dado ao espectador – pôde dialogar com o papel de colaborador, com o papel de coparticipante, com o papel de condutor, etc., deslocando as funções do mesmo em diferentes níveis de participação. As ações se apresentaram como *arquiteturas alternativas*, fluidas em relação aos edifícios, à rigidez do concreto, confluindo assim, em uma experiência potencialmente rica ao fenômeno artístico. Os corpos expostos dos performers mostraram a fragilidade humana perante aos espaços públicos. Espaços que não permitem ensaios. Então, tais corpos criaram percepções sensoriais sobre as cidades a partir, também, da subjetivação de quem assistia às obras. A relevância de ambos os trabalhos pode ser apontada ainda na mudança efêmera da dinâmica organizacional da cidade, em duplo diálogo entre as arquiteturas rígidas, fixadas da cidade, e os *corpos moventes* das ações. A busca por diferentes níveis de participação do espectador possibilitou às ações ampliarem os contornos sobre as cidades pesquisadas, abrindo ligeiras frestas no olhar. Nesta visão, pode-se dizer que os discursos hierárquicos da sociedade contemporânea foram ligeiramente diluídos a partir de traços, de forças artísticas efêmeras que se colidiram sobre as noções sedimentadas de cidade. Ao ser interrompido por uma das ações, o transeunte pôde continuar sua caminhada na condição inicial em que se encontrava ou se apropriar da mesma, levando o seu corpo à obra.

Considerações Finais

Pode-se dizer ainda que *Baby Dolls* apresenta as bonecas como estereótipo central da sociedade e *A Menina Morta e Nua* mostra a realidade de uma jovem comum, como mais uma vítima (de ordem numérica) da violência sistematizada. No entanto, ambas as ações criticam de forma irônica, ácida, as contradições da sociedade atual que instaura – na figura da mulher – ideias preconcebidas e generalizantes, contribuindo para a criação de diversas formas de intimidação, de força física, e de assassinato contra a mesma. Nestas ações específicas o embate se dá pela construção de esboços de mulheres que não possuem voz, mulheres apresentadas midiaticamente como sujeitos não reflexivos, como *seres coisificados*.

Dentro do sistema simbólico do jogo apresentado pelas ações, o espectador pôde perceber a emergência da discussão sobre outras formas de

representatividade das mulheres em nossa sociedade, sobre a urgente necessidade da mulher de ampliar a representação de si mesma, escapando da terceirização da fala, geralmente imposta sobre o seu corpo, sobre sua identidade. Desse modo, ambas as ações criaram dispositivos visíveis aos olhos do espectador referentes à *resolução simplista* dada ao corpo da mulher. Ou seja, mecanismos que mostram a banalização da figura da mulher, colocando-a como ser *subumano*, mostrando desse modo, como os efeitos dos estereótipos fabricados diariamente causam a morte sistematizada da mulher no Brasil e no mundo. Diante disto, a escolha pela análise de ambas as ações ultrapassa os âmbitos conceituais, tornando-se mais uma oportunidade de se modificar os discursos sobre o corpo da mulher. Essas ações provocam outras leituras acerca da produção das *identidades femininas*, em contraposição às concepções externas e estereotipadas dadas ao seu corpo. É importante lembrar também que, enquanto isto, muitas bonecas são construídas midiaticamente e muitas meninas continuam sendo estupradas e mortas em nossa sociedade.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAETANO, Elvina Maria. **Diálogos obscênicos**. 2011a. Disponível em: <http://obscenica.blogspot.com.br/2011/07/dialogos-obscenicos.html>. Acesso em: 17 nov. 2018.

CAETANO, Elvina Maria. **Tecidos de vozes**: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira. 2011. 267f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2011b.

GUIMARÃES, Lissandra. **Entrevista**. (obscena-agrupamento@googlegroups.com). Entrevista concedida por e-mail a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi. Mensagem recebida por marcelorocco1@gmail.com em 2016.

MENDONÇA, Pedro. **Entrevista**. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeuntes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em:

<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>. Acesso em: 17 nov. 2018.

VILHENA, Érica. **Entrevista**. (obscena-agrupamento@googlegroups.com). Entrevista concedida por e-mail a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi. Mensagem recebida por marcelorocco1@gmail.com em 2016.

XAVIER, Valêncio. Rememorações da menina de rua morta nua. *In*: XAVIER, Valêncio. **Rememorações da menina de rua morta nua e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 39-59.