



IMAGENS ENCARNADAS

ESTRATÉGIAS PARA CONSIDERAR AS POLÍTICAS DO CORPO FEMININO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO¹⁴

Lúcia Romano

RESUMO:

O texto apresenta a discussão sobre as políticas do corpo no teatro, abordando diversas formas de exploração da corporeidade em produções contemporâneas de artistas mulheres, através da formulação de “imagens encarnadas”, configurações parcialmente estáveis do corpo sexuado na cena. O corpo essencial, o corpo lésbico, o corpo eficiente, o corpo da boneca, o corpo monstruoso, o corpo fantasma, o corpo transvestido e o corpo combatente definem estados de existência, onde interagem disposições dos corpos, marcadores de identidade e discursos a respeito das conceituações de “teatro feminino” e “teatro feminista”.

PALAVRAS-CHAVES: performatividade de gênero, dramaturgias do corpo, teatro da mulher, teatro feminista, cena contemporânea.

ABSTRACT:

The text presents the discussion on the policies of the body in theater, addressing the different forms of exploitation of the body in contemporary productions of women artists, through the formulation of "embodied images," partially stable configurations of the gendered body on the scene. The essential body, the lesbian body, the efficient body, the body of the doll, the monstrous body, the

¹⁴ O presente texto é uma revisão de um trecho da tese “De quem é esse corpo: a performatividade de gênero feminino no teatro contemporâneo”, de Lúcia Romano. In ROMANO (2009). ROMANO, Lúcia. *Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo*. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico**. Ano 5, no.5. Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em: www.mimus.com.br/revista.

phantom body, the masquerade body and the combatant body define states of existence, where arrangements of bodies, markers of identity and discourses involving conceptions of "female theater" and "feminist theater" interact.

KEYWORDS: gender performativity, dramaturgy of the body, women's theater, feminist theater, contemporary scene.

Por meio da experiência do fazer teatral, formulada discursivamente e emergindo materialmente na cena, as mulheres delineiam poéticas, nas quais são sujeitos do conhecimento e suporte da própria obra, informadas pelas mudanças do papel "feminino" no mundo e reformulando valores socialmente partilhados. Mas, como analisar a maneira pela qual conhecimentos são encarnados por esse fazer artístico e tornam-se emergentes na cena, reformulando construções e discursos de gênero? Como considerar o diálogo que estabelecem com os demais demarcadores de identidade, entre eles, raça, sexualidade, etnia e classe social?

Cada prática teatral, dentro de sua determinada construção lógica de complexidades, leva à configuração de um estado de existência, o qual apresenta níveis de descrição específicos, emergentes a partir de certos padrões de treinamento corporal e vocal e de escolhas estéticas (do texto às posições dos corpos na cena; dos figurinos aos objetos que povoam o espaço), selecionados ao longo do processo de trabalho. Assim, um processo de criação teatral constitui uma rede de informações em constante auto-organização que, para ser formulada, pede a construção de conectividades (GREINER, 2000), as quais dependem, em grande parte, daquilo que os criadores consideram como pressupostos de trabalho e de suas habilidades em traduzi-los na forma de experimentos, conscientemente selecionados. No caldeirão de possibilidades de um processo, estudos teóricos, laboratórios, exercícios corporais, modos de produção e a presença (ou não) de espectadores são alguns dos recursos que permitem, por repetição de suas combinações, a emergência de novos padrões (ROMANO, 2005).

Na cultura definida por uma determinada prática (no caso, o teatro feito pelas mulheres, em sua ampla diversidade atual), um conjunto de instruções movimenta o processo criativo, ao mesmo tempo que frutifica nele, resumindo-se em um conjugado de soluções de problemas (MEICHES; FERNANDES, 1988). Essas estratégias de ação, descobertas “a quente”, dão luz à experiência estética do teatro das mulheres, no pensamento vivo dos corpos das intérpretes, nos quais e pelos quais vão-se constituindo materialmente os processos de conhecimento e simbolização relevantes no processo de trabalho vivido.

Enquanto organiza a semiose, esse corpo sexuado estrutura a si mesmo, reescrevendo suas relações com a história do teatro e com a cultura, visto que corpo e cultura co-evoluem. Dessa maneira, dialoga com as diversas modificações no conceito de gênero - advogados também em outros textos da cultura - e implica a reformulação do sentido atribuído ao termo “teatro feminino”. A corporeidade das mulheres explicitada na cena demanda novos conceitos e o emprego de outras ferramentas teóricas, para abarcar a sua mutação em corpo-signo, nas diferentes modalidades de exaltação de o que-pode-o-corpo (JEUDY, 2002).

Um dos pontos em questão é que o teatro feito pelas mulheres hoje resiste às tentativas de tomar o espetáculo finalizado como síntese e foco principal da análise (procedimento de grande parte dos estudos críticos e estéticos), em virtude da multiplicidade de discursos ideológicos e práticas teatrais que apresentam. Desse modo, o que se sugere aqui é o esboço de uma outra abordagem, apta a recortar as inúmeras variações da *mise-en-scène* proposta pelas artistas, mas observando suas criações “em fluxo”; em outras palavras, perseguindo o trânsito entre corpo social, corpo biológico e corpo expressivo e a maneira como conceitos e práticas são adquiridos e compartilhados, até a emergência das políticas do corpo no fazer teatral dessas mulheres.

Observar exemplares dessa produção pode revelar “estratégias” e variações, uma vez que as artistas sempre projetam em suas obras possibilidades de construção da relação entre as políticas do corpo feminino e suas “apresentações” na

cena. Ainda que múltiplas no conjunto, cada obra faz surgir sua própria história, encontrando em si mesma uma lógica fundadora, mas sem ignorar sua disposição no contexto configurado pelas “noções fundamentais” da estética e da história do teatro. As obras “produzem” corpos individuados, os quais performam construções de gênero, que “produzem” relações com as políticas do corpo, que “produzem corpos”, e assim por diante.

A corporeidade constituída nesse ciclo contínuo necessita, portanto, ser descrita em sua complexidade: são construções performativas materialmente realizadas, contextualmente localizadas, temporalmente demarcadas (MORIN, 2000) e singulares:

Mulheres, lésbicas e artistas não correspondem exatamente à definição do sujeito universal que, de maneira geral, é construída como um sujeito masculino, branco e europeu. Seus trabalhos engajam sujeitos divididos, cujas identidades são marcadas por raça, classe, gênero e sexualidade. É somente em relação a esses significados culturais e históricos inscritos nos corpos dos sujeitos que qualquer identificação é possível (BERNSTEIN, 2001, p. 102).

A conceituação de performatividade aqui adotada, produzindo corpos e construções de gênero, deve créditos à análise de Austin, revista por Butler (1995) e outros pensadores, dos atos de transitividade. No aspecto do discurso, que é o objeto de Austin, as palavras não apenas nomeiam, como também “performam” os nomes; a coisa e o nome permanecem distintos, mas as palavras, no curso da sua enação, tornam-se a coisa. Esse “fazer-como” difere de uma função instrumental, porque é gerativa.

Também na cena, o “fazer-como”, que poderia ser comparado ao “performar” (e não, ao “atuar”, mais próximo de um “ser-como”), gera uma tensão produtiva, no sentido de a corporeidade ser “um ato de incorporação”, ao mesmo tempo que “a condição de ser corporificado” (DIAMOND, 1995). Esse processo é sempre derivativo: enações corporificadas emergentes na cena (a presença do corpo, a gestualidade, as ações físicas, as ações vocais, as relações de proximidade e

distância, a direção do olhar, etc., etc.) ecoam as “convenções constitutivas” - termo de Butler (1995) que poderia ser “traduzido”, no universo do teatro, por intencionalidades - ali mobilizadas.

Quando o objetivo é caracterizar o processo de emergência, na cena, dos “desdobramentos” da corporeidade feminina, em relação a ideologias de gênero vigentes na sociedade ocidental, também a incompletude e a instabilidade precisam ser levadas em conta. Assim considerando, tais desdobramentos podem ser sintetizados por “imagens encarnadas” e transitórias do corpo, temporariamente estáveis na dinâmica de construção/destruição de (re)representações, particulares nas obras tratadas. As imagens apontam as “descontinuidades” (BERNSTEIN, 2001), em infinitas combinações, frequentemente desafiadas e reinventadas pelo fazer artístico das mulheres; repetindo-se com mais frequência num conjunto de obras da mesma artista, ou num mesmo coletivo, e com menor redundância, se os contextos sócio-culturais envolvidos são muito diversos.

Cada “imagem encarnada” define seu campo de abrangência, como uma espécie de poética do fazer e do olhar. Imagens paradigmáticas, elas são, portanto, uma espécie de *corpus* especulativo, que se sobrepõe às outras obras, onde as escolhas criativas principais das artistas já foram feitas. A especulação, obviamente, não pode esconder o observador, e aqui ficam claras as minhas escolhas como criadora e pesquisadora, tanto na eleição das obras observadas, quanto na descrição dali derivadas.

Dessa forma, a definição dessas imagens do corpo sugere um estudo que extrapola a delimitação da produção teatral por períodos históricos ou localidades geográficas e que não pretende “dar conta” da totalidade da criação contemporânea das mulheres em teatro. Contrariamente, ela prioriza uma transversalidade, de natureza mais poética do que tipológica. Formuladas na perspectiva do contágio entre ambiente, corpo e cultura, essas imagens-corpos traduzem formulações complexas, refletidas na “fantasia de si mesmo” (BLAU, 1992) que constituem e transpiram.

Lembranças de identidades e pertencimentos: o corpo essencial, o corpo lésbico, o corpo eficiente e o corpo da boneca

O corpo essencial exemplifica um tipo de performatividade onde uma parte do corpo feminino – a genitália - metaforiza a totalidade corporal, assim como suas possibilidades de expressão e relação com o mundo. *The dinner party*, de Judy Chicago (39 pratos em cerâmica, que homenageiam mulheres memoráveis, com desenhos cujas formas evocam uma borboleta, ou o órgão sexual feminino), *The cunt coloring book*, de Tee Corine (um livro para colorir, também na exploração da iconologia da vagina), e *Towards new expression*, de Susan Santoro (numa parede, vulvas e “objetos” análogos em estrutura - tais como conchas, flores, esculturas gregas etc - estão justapostos para apreciação) exemplificam esse enfoque provocativo, característico das criações em artes visuais da segunda onda feminista, nos anos 60 e 70.

Voltado para a desconstrução dos modelos de representação e de “olhar” masculinistas dominantes, o corpo essencial é construído com o objetivo de formular um outro imaginário, baseado nos traços particulares e essenciais das mulheres. No teatro, *The vagina monologues* parte do mesmo princípio, literalmente dando voz ao “orifício central” da mulher, que, supostamente, resumiria sua existência.

Uma miríade de associações ecoa a ideia de performatividade do corpo essencial, variando da mulher-natureza e da mulher-mãe, para a mulher-emotividade, a mulher-casa e a mulher-suavidade. Em virtude disso, sobre essa imagem encarnada pesam as acusações de reducionismo e de exibicionismo narcisista. Fuss (2001) argumenta que o risco do essencialismo precisa ser encarado, em nome da ocupação pelas mulheres de um discurso singular: o emprego do essencialismo pode ter valor estratégico, dependendo de quem, onde e como o atualiza. Pode-se acrescentar que a defesa de uma singularidade feminina pode, de fato, tender à descontextualização dos marcadores de identidade, ROMANO, Lúcia. Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.** Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em: www.mimus.com.br/revista.



eliminando diferenças entre as mulheres e levando, por fim, à manutenção da estrutura binária homem/mulher (porque, afinal, baseia-se numa perspectiva da exclusão).

Contudo, se o corpo essencial não for atrelado a uma noção pré-discursiva e universalista de gênero, inscrita em corpos passivos, associações tais como “mulher + natureza” podem ampliar a ideia de corporeidade individuada, encerrada no sujeito, por exemplo, para uma relação entre a fisicalidade e o entorno. Esse é o caso da *performer* franco-americana Rachel Rosenthal, que conclama o poder das “forças da natureza” em suas *performances*, expandindo a corporeidade para uma dimensão planetária; porém, sem excluir o elemento cultural ali presente. Desse modo, o corpo-Terra de Rosenthal logra abrir fogo contra as armas nucleares e a destruição das florestas, num discurso artístico direcionado ao eco-feminismo, sem separar as instâncias do mundo natural e da ação humana.

O corpo lésbico, inspirado na problematização da relação entre corpo feminino e sexualidade, apregoa uma economia alternativa dos prazeres, capaz de romper com o sistema ilusório, culturalmente construído, de alinhamento entre sexo, identidade e gênero feminino. A lésbica seria um terceiro gênero, único conceito capaz de reabilitar o sujeito “feminino” como agente de sua escolha existencial, sem submeter-se à lógica binária homem/mulher (WITTIG,1992). Na formulação da pensadora e poeta francesa, o corpo lésbico é difuso, incoerente e elástico; uma corporeidade dilacerada pelo ato sexual.

Embora criticada por outras feministas¹⁵, Wittig alcança os objetivos de questionar as categorias “mulher” e “homem” como naturais e imutáveis e estabelecer o lesbianismo como categoria política. Em *The lesbian body*, de 1973, esse corpo lésbico ganha tintas líricas, embora grotescas, na descrição de um corpo de mulher explorado até as entranhas por outra mulher. Além das imagens poéticas, fortemente eróticas e provocadoras, Wittig propõe em seus textos mudanças nos

¹⁵ Butler (2003) acusa Wittig de tornar a sexualidade um atributo regulador e de denunciar a teoria freudiana (na qual a norma genital suplanta a sexualidade infantil, tornando-se fim), mas sem romper com ela. ROMANO, Lúcia. *Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo. Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.* Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em: www.mimus.com.br/revista.

pronomes, atuando também na construção da linguagem que dá existência a esse corpo.

As implicações dessa “conquista” de Wittig são particularmente interessantes para a definição do corpo lésbico enquanto imagem encarnada (com uma performatividade particular), nos espetáculos de teatro lésbico feminista. Nas criações das britânicas Sarah Daniels, Briony Lavery (ambas, na dramaturgia), do coletivo inglês Split Britches e da atriz e dramaturga americana Holly Hughes, a teorização de uma sexualidade independente dos padrões heterossexuais, que denuncia o processo de normalização a que é submetido o que é considerado “diferente”, ganha expressão e carnalidade, assim como o direito das minorias de se auto-representarem publicamente. Munido de um discurso transgressor face às normas dominantes, esse corpo sexuado e sexualizado no teatro feito pelas mulheres abusa da manipulação dos estereótipos que distinguem masculino e feminino, provocando a crítica dos modelos culturalmente aceitos e impostos pelo heterossexismo, por meio do jogo entre a “mascarada” (onde entram em pauta a ironia, o jocoso e o grotesco) e uma corporeidade explícita, escandalosamente declarada.

Embora afeita ao embate por vocação, a performatividade do corpo lésbico parte do desejo de construção de um diálogo entre iguais. Despertadas pelo corpo lésbico na cena, as espectadoras, também lésbicas, podem encontrar um espelho para sua própria sede de presença pública. Quando alcança plateias diversificadas, fora dos guetos homossexuais, de outra forma, os espetáculos conseguem locar a expressão desse tipo de desejo no centro da trama histórica das performatividades do corpo das mulheres, agindo bem no “coração” da norma.

Lado a lado com essas duas construções performativas, o corpo eficiente destaca a padronização da corporeidade a partir do ideal de eficiência física no treinamento teatral. Ele faz referência, portanto, à trajetória histórica da relação entre fisicalidade e expressão das mulheres nas artes cênicas. O corpo eficiente é um resultado teatral das teorias de racionalização do tempo, do esforço, da economia

dos movimentos corporais e outros aspectos da prática do trabalhador na produção mecânica em série. Os ideais do *taylorismo* e do fordismo, por exemplo, encontram correspondências cênicas na busca por uma educação corporal da intérprete de teatro, com vistas à adequação da sua fisicalidade a um projeto de cena:

Primeiro, o corpo é uma máquina porque ele é *como outros corpos*.
[...]
Segundo, o corpo é uma máquina por causa dos *efeitos redutores da produção industrial*. Esses corpos máquina experienciam fadiga, deterioram, necessitam de manutenção. Terceiro, o corpo é uma máquina quando é *perfeito*. Corpos que são perfeitamente fortes, perfeitamente formados, aprimorados através do esforço, são todos análogos às máquinas [...] (Hyde, 1997, p. 34, tradução nossa).

Nos ideais de perfeição cinética e produtividade atrelados ao corpo eficiente na cena oculta-se a manutenção de um padrão masculinista, no qual a diferença de gênero ou é desconsiderada, ou considerada de maneira hierárquica. Esse corpo aparece no pensamento e prática em teatro quando o cientificismo irmana-se à intenção de reconstruir na cena a aparência do natural, comprometendo-se com o intento de resgatar uma “organicidade equilibrada” e saudável. Sintetizado pela metáfora da marionete, ele vai aparecer no fazer teatral nos momentos em que este tenta afirmar-se enquanto arte autônoma, livre do compromisso de imitar a natureza e das ambições de realismo e psicologismo (KRYSSINSKI, 1992). Entretanto, seja nas linguagens mais “realistas”, ou nas mais “teatralistas”, o corpo da mulher é aquele que precisa ser corrigido, para atingir a qualidade expressiva do corpo masculino e para fundir-se harmoniosamente a um coletivo, onde o padrão “médio” é construído a partir das características do comportamento e fisicalidade do homem.

A tarefa de desafiar a fisicalidade binária, traduzida nos objetivos de adestrar e ampliar as habilidades corporais, mas evitando reproduzir a submissão das atrizes aos parâmetros de um corpo a elas alheio, instrui os processos criativos de Cristina Castrillo (atriz e diretora do Teatro delle Radici), Nona Ciobanu (diretora da fundação Toaca, de Bucareste), Jill Greenghalgh (do País de Gales), Anne Bogart (diretora da ROMANO, Lúcia. *Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo. Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.* Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em: www.mimus.com.br/revista.

Siti Company, de Nova Iorque), Brigitte Haentjens (do Canadá), Marianne Weems (da companhia multimídia The Builders Association, nos Estados Unidos), Franca Rame (atriz, diretora e dramaturga italiana) e Pol Pelletier (*performer* e pedagoga canadense), entre outras criadoras.

Mesmo nos casos em que a diferença entre os sexos não é priorizada, a busca de treinamentos mais condizentes com a integralidade do corpo acaba por conduzir a uma abordagem mais particularizada para cada intérprete. Quanto maior o investimento consciente na escuta das necessidades individuais das intérpretes, torna-se mais relevante a questão dos demarcadores de identidade e da relação do corpo com a cultura e ambiente onde está inserido.

A subversão das expectativas sobre o corpo feminino ganha destaque em formas cênicas híbridas onde o sentido estético soma-se ao treinamento corporal atlético, tais como no novo circo. Das atrações internacionais Circo Oz, Cirque de Soleil e Archaos, aos grupos nacionais Linhas Aéreas, Nau de Ícaros e Circo Mínimo, para citar alguns exemplos, o aparecimento de fisicalidades muscularmente esculpidas faz com que a constatação das identidades de gênero (em especial, através do torso e braços, embora a distinção, muitas vezes, seja demarcada pelas roupas) não seja imediata. Na história do circo, a participação das aerialistas sempre chamou a atenção, seduziu e provocou reflexões sobre a adequação ou inadequação do corpo “masculinizado” das mulheres (TAIT, 2005).

No entanto, assim como no corpo transvestido, descrito adiante, a performatividade de gênero formulada na cena por essa espécie de variação do corpo eficiente pode tanto assumir para si a função de desconstruir os traços da vulnerabilidade do corpo feminino, com vistas a expor ou equalizar diferenças (recorrendo para isso a treinamentos mais comumente associados ao sexo masculino, como são os casos das artes marciais e do trapézio), quanto simplesmente “alienar-se” da questão da revisão das potencialidades do corpo da mulher e dos constrangimentos a ele impingidos pela cultura.

O corpo da boneca dá relevo às idealizações estéticas sobre o corpo das mulheres, traduzindo a funcionalidade do modelo *taylorista*, formulado em prol da perfeição cinética, para termos mais próximos de uma economia da perfeição estética. De qualquer forma, atende também a um valor de mercadoria, numa dinâmica do prazer visual na qual a fetichização do corpo da mulher relaciona-se ao seu distanciamento da produção de sentido (MULVEY *apud* JONES, 1993). Nesse processo, o corpo é valorado segundo seu poder de sedução, mesmo que, para tanto, seja necessário alijá-lo de sua realidade material, com seus aspectos abjetos e imperfeitos.

Eficiência, harmonia e justeza de comportamento (nos sentidos corporal e moral), considerados “típicos” do gênero feminino, misturam-se no corpo da boneca; definindo aspectos do treinamento da atriz, da postura cênica, do trabalho com as emoções e do recorte dramático (por exemplo, quais tipos de personagens e discursos cabem às mulheres). A aspiração por um corpo “sociabilizado” e “comodizado” resume a combinação, que atravessa as fronteiras entre o mundo e a convencionalização da cena.

A criação das mulheres, contudo, pode subverter a dimensão objetualizante do corpo da boneca. Criações como a série *Film still*, de Cindy Sherman, dão forma a um tipo de feminilidade que lembra o *glamour* das atrizes do cinema holywoodiano, mas que provoca um estranhamento, por parte do observador, para com o *modus operandi* da “mente cultural comum” KRAUSS (2000). Esse estranhamento não se dirige apenas contra as maneiras como a mulher é representada na arte, mas atinge o posicionamento da mulher-como-imagem no mundo (a representação seria sintoma e significado dessa objetualização, e não causadora da alienação das mulheres). Nas imagens de Sherman do corpo desmembrado, em *Untitled #261*, *Untitled #250* e *Untitled #342*, e na paralisia do corpo da mulher sujo de terra, quase um “belo cadáver”, em *Film still 153*, a fantasia do corpo perfeito ganha tons aterradores e provoca nossa suspeita em relação à violência da norma, submersa sob a retórica da pose (gerada sob a égide do belo e do harmonioso). Assim como

nas *performances* da francesa Orlan, na obra de Sherman o corpo da boneca subverte as regras e avizinha-se da potência disruptiva de um corpo monstruoso.

Transformações do sentido de identidade: o corpo monstruoso, o corpo fantasma, o corpo transvestido e o corpo combatente

O corpo monstruoso é um termo empregado pela filósofa italiana Rosi Braidotti, para quem o monstruoso distingue um corpo ilusório e não-maternal e, por isso, descorporalizado (sem materialidade aceitável) e faminto por controle. O corpo monstruoso resultaria da presença da tecnologia no universo contemporâneo, a qual pode “congelar” e eliminar a experiência orgânica do corpo feminino.

Em sua avaliação, Braidotti ignora a importância da biotecnologia para a transformação da corporeidade da mulher e para o questionamento das hierarquias convencionais de gênero, raça e classe social, bem como do estatuto da identidade (formatado, tradicionalmente, como uma entidade estática e atrelada às “leis” de uma verdade da natureza). Contudo, conforme afirma Weiss (1999), essa argumentação pessimista no que tange às possibilidades da tecnologia pode ser lida por outro viés, a do monstruoso como um lugar do maravilhamento; do corpo que resiste à normatização; semelhante ao abjeto, de Kristeva (1986).

A descrição do corpo monstruoso como um corpo pós-humano, fundindo os limites entre animal e humano, entre orgânico e mecânico e entre natural e artificial, é realizada por Haraway (1991) de maneira especialmente relevante para as mulheres. Em seu “manifesto ciborgue”, Haraway fundamenta um projeto auto-intitulado blasfemo e irônico, onde o ciborgue significa a condensação da imaginação e da realidade, em nome de um mundo sem gênero (sem gênese e sem fim); numa reunião que permite ao ciborgue liderar a possibilidade de transformação social:

A máquina não é algo a ser animado, idolatrado e dominado. A máquina somos nós, nossos processos, um aspecto da nossa



corporeidade. [...] Até hoje (era uma vez), a corporeidade feminina parecia ser dada, orgânica, necessária; e a corporeidade feminina parecia significar uma habilidade na maternidade e suas extensões metafóricas. Apenas estando fora do lugar podíamos ter um prazer intenso com as máquinas, e com as desculpas de que era, afinal de contas, uma atividade orgânica, apropriada às mulheres. Ciborgues deveriam considerar mais seriamente os aspectos parciais, às vezes fluidos, do sexo e da sexualidade corporificada. Enfim, gênero não deveria ser uma identidade global, mesmo que tivesse abrangência e profundidade histórica. (Haraway, 1991, p. 181, tradução nossa).

Sem afiliar-se a um fundamento biológico, o corpo monstruoso do ciborgue nega a oposição entre público e privado e as identidades fixadas, preferindo pontos de vista contraditórios. Ele, contudo, não recusa o coletivo; embora - contrariamente ao que foi descrito sobre o corpo essencial - seus laços sejam estabelecidos por afinidade, e não por uma semelhança essencial. Seriam seus “afins”, para Haraway, todos os que recebem a marca da exclusão, em virtude de sua diferença em relação ao discurso dominante, branco, colonialista e sexista. Sua política se endereça para a luta pela linguagem e pela comunicação, porque essas são formas de resistência, centrais para as chamadas “identidades negativas”.

Haraway compreende que a presença das tecnologias nas sociedades pós-industriais não é sempre “positiva”. Seu sentido negativo emerge no que tange, por exemplo, à substituição de mão de obra humana – especialmente, a feminina - pela tecnologia; às novas formas de dominância, apoiadas pelo capital tecnológico (os pastores eletronicamente difundidos; os mecanismos de controle nas fábricas etc) e ao uso da biotecnologia para o controle do corpo humano. O ciborgue, portanto, não é inocente.

Apesar disso, o corpo monstruoso representa um sopro novo de poder e ação política, tanto para as mulheres quanto para o discurso feminista. Ele “ensina” a descontinuação dos limites, das dualidades e identidades; proclamando uma heteroglossia, na terminologia de Bakhtin (1983), uma linguagem polifônica que habilita as mulheres a encontrarem empoderamento na relação social entre ciência e política. O corpo monstruoso também não é sem diferenciação de gênero: ele é sem



fixidez. Enquanto reflexo do contexto contemporâneo, assim como a marionete, o ciborgue possui uma massa e forma que lembra o humano e replica suas referências sociais. No mundo virtual, o “travestismo digital” é constante (STONE, 2000): nos *chats* e *Second Live* (uma plataforma virtual onde os participantes-residentes podem assumir avatares e interagir), a realidade física dos corpos não é definitiva para a adoção das personas-usuários.

O corpo monstruoso, portanto, pode ser resumido como um corpo manipulado tecnologicamente, que permite a redistribuição da diferença e da identidade, emergindo da interferência entre humano e não-humano. As tecnologias e a realidade virtual - em cruzamento com as quais o monstruoso apreende sua dimensão ambígua - não dão lugar a características defectivas, pela destruição de um ideal primordial de organicidade e equilíbrio, mas mudam potencialmente o que significa ser um “agente corporificado”. Essa expansão gera, por sua vez, novos conceitos no que diz respeito à mobilidade, aos limites corporais (agora, um corpo estendido) e à sua unicidade.

De maneiras diversas, Orlan e Laurie Anderson experienciam a desconstrução da unidade do sujeito proposta na imagem encarnada do corpo monstruoso. As transformações da *performer* francesa, por meio de cirurgias plásticas e simulações virtuais de sua aparência, aproximam erotismo e sacrifício, presente e futuro, ciência e espetáculo, subjetividade e interioridade. Suas *performances*, tais como *Omnipresence* e *Self-hybridations*, são experiências nas quais a artista testa continuamente sua própria imagem. Afastando-se dos ideais mais usuais de beleza, ela emprega a tecnologia para gerar um corpo do “século XXI”, transmutado por próteses, ilimitado em suas encarnações. Em *Stories from the Nerve Bible*, Laurie Anderson parte de relatos autobiográficos para construir uma multiplicidade de *selves*, por meio da manipulação digital de sua voz e imagem. Na cena, Anderson e ela mesma não são mais a mesma pessoa (PRINZ, 2002), mas uma multi-identidade apoiada em alterações de tamanho corporal, timbre vocal e funcionalidade do corpo (às vezes humano, às vezes instrumento musical, às vezes individuado, às vezes híbrido).

ROMANO, Lúcia. Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.** Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em: www.mimus.com.br/revista.



O corpo fantasma é outra possibilidade de síntese de sistemas referenciais, capaz de formar e transformar pontos de vista e arquiteturas cênicas. Posicionado entre o que se impõe por existir (o persistente) e o que não deveria existir (o interdito), ele traz em si aspectos vários. O primeiro deles reafirma o poder de construção do jogo teatral, em sua capacidade de criar na cena figuras “imateriais”, representantes máximas da presença do invisível (BORIE, 1997). Lençóis brancos? Emanações luminosas? Caveiras putrefatas? A dança mascarada da *shité*, no teatro *Nô*? Que forma transitória será essa? Personagens fantasmáticos põem à prova o repertório de signos da cena, uma vez que sua sugerida não-forma evoca o universo fantástico e aposta nas habilidades humanas de fabular, efetuar construções simbólicas e convencionar. Para Borie (1997), o fantasma jaz entre o corpo vivo e o manequim (ou, a marionete), nos limites da desencarnação e da manifestação alucinatória (ao gosto de Artaud), como que habitado pela morte (segundo Kantor e Genet, de cuja presença depende a vitalidade do ator).

O segundo aspecto do corpo fantasma discute o jogo de presença/ausência que caracteriza o sujeito mulher; nos termos da crítica feminista, tensão decorrente da ideologia masculinista, que define o “feminino” como inconsistente, mutável, obscuro e desconhecido. Nesse caso, o fantasma é o estrangeiro, o Outro. Habitante das margens, ele precisa inventar formas de ser reconhecido no mundo dos viventes; para isso, derruba cadeiras e faz os aparelhos elétricos funcionarem, mesmo se estiverem fora da tomada. Ele rompe a lógica ordenada e traz o segredo das sombras para dentro do mundo. De modo semelhante, a *performer* Bobby Baker, em seu *Kitchen show*, prolifera absurdos: expõe o ambiente privado, doméstico e ironiza em público o “lugar da mulher” na cozinha. As atrizes do Siren, grupo de teatro feminista inglês, no espetáculo *Pulp*, trazem para a claridade do palco a sexualidade lésbica, assim como novas formas de atuação e de construção da cena. A norte-americana Hanna Wilke e a britânica Jo Spence, misturando suas obras com a experiência diária de lida com o câncer, antes restrita aos hospitais e quartos dos doentes, reafirmam sua corporeidade e extraem humor da visível desintegração crescente do corpo.

Nas artes, o corpo fantasma das mulheres, em rebelião com sua dita inexistência, mistura linguagens e reinventa formas de (re)apresentação. A autobiografia, a inclusão do cotidiano na obra, a reconstrução do narcisismo e a mistura de materiais visuais e textuais são estratégias adotadas pelas artistas mulheres, a fim de constituir sua subjetividade e abrir espaço para sua voz autônoma (SMITH, 2002). Por outro lado, elas descobrem também um *self* múltiplo, em processo, e passam a expor nas obras a contínua reconfiguração das identidades, convidando o espectador a colaborar na produção de outros significados para a “subjetividade”.

Em *Vozes dissonantes*, a artista brasileira Denise Stoklos dá passagem aos discursos de desagravo, que questionam o funcionamento da “nação verde-amarela”. A flutuação de *personas* assumidas pela atriz reflete a mutabilidade do que se entende por identidade nacional. Em *On the road: a search for an american character*, Anna Deavere Smith “performa” diferentes personagens, criadas a partir do registro sonoro de entrevistas suas com pessoas reais, sem deixar de ser ela mesma, sempre, em cena. Encontrar as identidades em flutuação evocadas pela *performer* norte-americana requer uma compreensão política dos fatos e a ampliação do sentido do termo “verdade”.

O corpo fantasma resiste também ao esquecimento institucional. Enquanto a ausência do corpo feminino parece demarcar muitos momentos da história do teatro, perseverar significa reescrever essa história; mesmo que o ressurgimento do corpo da mulher na cena (e não apenas de seu correspondente ficcional, a personagem feminina) revele realidades desconhecidas da versão histórica dominante. Na verdade, a ausência feminina, defendida pela historiografia oficial, seria uma falsa fantasmagoria: o corpo fantasma torna-se, então, o relato de uma sobrevivente, mais ignorada pela posteridade, do que realmente morta. O reaparecimento do corpo ausente das mulheres assombra, então, não apenas nas práticas teatrais do passado, como também dos estudos críticos sobre teatro e na prática atuais. Ligeiro, constrói pontes entre os dois campos, atravessando tijolos que pareciam impenetráveis, como fazem os legítimos espectros.

ROMANO, Lúcia. Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.** Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em: www.mimus.com.br/revista.



O corpo transvestido pode ser cruamente definido enquanto “mulheres trajadas como homens”, ou “mulheres interpretando personagens masculinos” (*women acting men*). Ele resume a última conquista das mulheres na cena, depois da diversificação e expansão, em importância, das personagens femininas na dramaturgia (FERRIS, 1993). Cumpre lembrar que a ambigüidade do corpo transvestido tanto pode reafirmar a dominância masculinista, quanto assegurar para a mulher um espaço de atuação diferenciado, onde possa experienciar outras relações interpessoais e assumir discursos incomuns para a “voz feminina”. Mais do que isso, o corpo transvestido da mulher tem a capacidade de ecoar a instabilidade das construções culturais de gênero, irrompendo como uma crítica poderosa à naturalização dos papéis sociais de homens e mulheres.

As Spiderwoman, em *An evening of disgusting songs and pukey images*, praticam essa “dupla-imagem” como recurso para deitar por terra os limites socialmente apropriados. As imagens ditas “naturais” (ideologicamente forjadas) não são representadas, ou lembradas pelas atrizes na cena, mas contra-apropriadas (SCHNEIDER, 1997), evidenciando as formas como seus próprios corpos vêm sendo descritos e tratados pela cultura.

O percurso histórico trilhado pelas investigações sobre o corpo sexuado, demarcadas pela crítica feminista e pelas inúmeras formas de autocrítica que vieram transformando o movimento de tomada de consciência das artistas mulheres, é pleno de contradições. Esses posicionamentos, muitas vezes concorrentes, configuram o corpo combatente.

A imagem encarnada do corpo combatente pode ser compreendida, portanto, como em permanente transformação. Reúne a luta pela inclusão da mulher nos últimos 40 anos, as transformações do papel “feminino”, as direções diferentes para a disposição do corpo “feminino”, o questionamento do caráter dogmático do movimento feminista, a radicalização do ativismo, o *backlash*, a revisão do conceito de feminilidade e a discussão, presente hoje, em torno das políticas do corpo como “performações”. Apesar de histórico, não é um corpo formulado no modelo

“progressista” (de um passado orientado em direção a uma “verdade” futura), mas afeito às ideias de “quebras” em relação aos consensos, sempre em tempo presente, e de acumulações de particularidades irreduzíveis.

No corpo combatente, encontra-se manifesta a história do corpo feminino em crise com suas formas de representação, mesmo aquelas formuladas dentro do escopo dos feminismos. *Your body is a battleground*, de Barbara Kruger, estampa um rosto feminino dividido em branco e preto e parece pedir ao observador que una as duas partes contrastantes, para dar alguma dimensão à imagem, perguntando a si mesmo, ao mesmo tempo, sobre que batalhas são essas em que está envolvido (MIRZOEFF, 1995). Não existe, contudo, uma resposta única, a não ser aquela que nasce do auto-exame e da eleição particular de formas de ação. Para Kruger, o pôster defende o direito ao aborto. Sua batalha é pelo direito da mulher decidir sobre sua corporeidade. Para Karen Finley, contudo, a batalha é o direito a “dizer a verdade”, mesmo a mais chocante de todas. Para Cherríe Moraga, dramaturga e ativista californiana de origem latina, é tirar das sombras a realidade das mulheres latinas na América do Norte. Para Roseanne Barr, comedianta norte-americana de *stand up*, tornar a “reclamação feminina” uma forma de poder. Para Julia Varley, atriz britânica integrante do Odin Teatret, promover o encontro entre mulheres artistas ao redor do mundo. Para as atrizes brasileiras do Atuadoras, trazer de volta para o teatro nacional um fazer teatral feminista. Para Pol Pelletier, atriz canadense, fortalecer o corpo, para que ele possa ir mais longe na cena.

Frente às revisões dos discursos tradicionais, que caracterizam a prática e a teoria teatrais na virada do século XXI, também o lugar da mulher no teatro é uma “guerra”. Sua obra, um território móvel, povoado por questionamentos contínuos, vem encarnada num corpo de guerrilheira, engajado na transformação do que limita sua ampla expressão. Como ressalta Dollan (*apud* CARLSON, 1993, p. 517), não há “nenhum lugar confortável para mim em nenhum discurso isolado”. O corpo combatente é um corpo investido na ação de enfrentar novas batalhas, em nome da produção material de desejos. Atualizações de “faltas” e não resultados delas, quando esses desejos emergem na cena, estabelecem fusões e relações que não ROMANO, Lúcia. *Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo. Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5. Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em:www.mimus.com.br/revista.*

remetem a uma ontologia, mas a um “efeito” dessa produção na cultura e no tempo; efeito que é, ao mesmo tempo, sua condição, o próprio processo prático de “fazer-se”.

As imagens encarnadas indicam soluções na cena feita pelas mulheres no teatro contemporâneo e desestabilizam a difícil tarefa de definição de um único “teatro feminino”. Processos de invenção de discursos e possibilidades de apresentação, essas imagens encarnadas singulares podem sobrepor-se, porque não determinam um “tipo de feminino”, mas movimentos para um “tornar-se mulher”, que se entrelaçam em muitos aspectos. O conceito, que a ideia das imagens encarnadas reafirma, tem raiz em de Beauvoir (torna-se mulher, não se nasce uma) e aparece, em tintas particulares, em Butler (2003) (o gênero feminino é performado; a “ilusão da substância” mulher surge do alinhamento entre corpo feminino e sexualidade heterossexual) e Deleuze e Guattari (1999). Em *Mil platôs*¹⁶, os pensadores discutem o “tornar-se mulher” em relação a outros conceitos, tais como “máquinas desejanças”, “rizoma” e “corpo sem órgãos”. Embora criticado por algumas reflexões feministas¹⁷, o *becoming woman* de Deleuze e Guattari, oferece substrato para o rompimento da estrutura binária entre os sexos na análise da criação das mulheres, assim como para a reestruturação das questões da identidade e do desejo em seu fazer teatral (GROSZ, 1994).

O corpo essencial, o corpo lésbico, o corpo eficiente, o corpo da boneca, o corpo monstruoso, o corpo fantasma, o corpo transvestido e o corpo combatente,

¹⁶ DELEUZE; GUATTARI (1995-1997). São importantes para o debate sobre gênero e o “tornar-se mulher” os volumes 3 (em especial, no platô “28 de Novembro de 1947. Como criar para si um corpo sem órgãos”) e 4 (que reúne os platôs “1730. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível” e “1837. Acerca do ritornelo”). Para iniciar o entendimento da teoria de Deleuze e Guattari, contudo, as leituras da introdução (Introdução: rizoma, no volume 1) e conclusão (Conclusão: regras concretas e máquinas abstratas, no volume 5) também são necessárias.

¹⁷ Parte do processo “maior” de tornar-se humano e, depois, tornar-se animal, o *becoming* de Deleuze e Guattari, segundo algumas abordagens discordantes, esvaziaria a potência revolucionária do feminismo, tornando sua luta semelhante a de qualquer outro ser humano e conduzindo a uma fragmentação infinita do sujeito, emblemática da “condição pós-moderna”. O *becoming* seria, portanto, mais uma fantasia falocentrista sobre a questão da mulher. Embora positivas no que diz respeito ao pensamento da dupla, autoras como Grosz (1994) ressaltam que os resultados do processo de “tornar-se” para as mulheres (diversamente do que para os homens) não estão totalmente apreciados na reflexão dos dois teóricos franceses.

ROMANO, Lúcia. Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.** Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em: www.mimus.com.br/revista.

exemplos aqui descritos de imagens encarnadas, encontram semelhança com esse tratamento da corporeidade: são modalidades de circulação desse fluxo de “tornar-se mulher”; as quais só podem encontrar sua consistência no corpo em performance (por meio de práticas cênicas), onde o gênero feminino, em sua permanente desconstrução, faz-se notável. No sentido da reunião de fragmentos da qual são frutos, as imagens encarnadas guardam proximidade com as *assemblages* (“colagens”), de Deleuze e Guattari:

A “lei” [das colagens] é antes o imperativo de uma experimentação infinda, metamorfose, ou transmutação, alinhamento e realinhamento. Não é que o mundo seja sem níveis, totalmente plano, pelo contrário; as hierarquias não são resultado de substâncias e suas naturezas e valores, mas de modos de organização de substâncias distintas. [...] [Colagens] não representam o real, visto que seu papel não é o de significar: elas produzem e são, elas mesmas, reais. Elas constituem, sem distinção, realidade individual, coletiva e social (GROSZ, 1994, p. 167-168, tradução nossa).

Deleuze e Guattari não tratam de uma “mulher real”, nem relacionam o “tornar-se mulher” a nenhum aspecto biológico ou cultural, próximo ao feminino ou à feminilidade, mas a uma condição imanente, da economia dos desejos. Contudo, os autores sugerem que se faz necessário, para as mulheres, uma aproximação diversa a algumas concepções do feminismo, mantendo a luta por reconquistar um organismo e história próprios, ainda que sem uma subjetividade fixa¹⁸.

¹⁸ O trecho que cita o “tornar-se mulher” e o feminismo está em Deleuze e Guattari (1987), no capítulo 10 (p. 275-276). Genosko (2001) destaca o desafio, para o feminismo, em compreender a colaboração dos dois autores. Segundo Genosko (2001, tradução nossa): “Não há dúvida de que a teoria rizomática tem algo importante a oferecer às feministas. Se não ampliar de fato a teoria feminista [...], então pelo menos pode implicar uma complementaridade, e pode também forçar reavaliações críticas das formas de luta que as mulheres assumiram e continuarão a assumir contra sua contenção dentro de discursos, conhecimentos e representações falocêntricos. O trabalho de Deleuze e Guattari levanta uma série de questões críticas sobre os investimentos políticos de posições específicas dentro do feminismo – formas liberais, marxistas e sociais – ROMANO, Lúcia. Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.** Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em: www.mimus.com.br/revista.



A proposta não parece conflitante com a análise em curso. Concebidas não enquanto conceitos, mas circunstâncias, as imagens encarnadas propõem uma relação ativa entre as políticas do corpo feminino e a obra das criadoras mulheres, recolocando o sentido do termo “engajamento”. Além disso, ao descreverem apresentações corporificadas da “realidade complexa” das mulheres na cena onde a definição de uma identidade estável para o “sujeito mulher” (disposta em oposição ao “sujeito masculino”), bem como sua unidade, não são fundamentais, as imagens encarnadas apontam para a reinvenção das formas do “teatro feminista”.

que podem ser consideradas como participando em uma “molarização”, um processo de reterritorialização, uma sedimentação das possibilidades das mulheres de se tornarem.”

ROMANO, Lúcia. Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.** Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em:www.mimus.com.br/revista.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. *Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta: revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA-USP*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 91-103, 2001.
- BLAU, Herbert. *To all appearances: ideology and performance*. New York; London: Routledge, 1992.
- BORIE, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris: Actes Sud: Academie Expérimentale des Théâtres, 1997.
- BUTLER, Judith. Burning acts – injurious speech. In: PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Performativity and performance*. New York; London: Routledge: The English Institute, 1995. p. 197-227.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. (1990) Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. (1984) Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edunesp, 1993.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – vol.3*. Trad. Aurelio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1999.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translation and foreword by Brian Massumi. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 1987.
- DIAMOND, Elin. The shudder of catharsis. In: PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Performativity and performance*. New York; London: Routledge: The English Institute, 1995. p. 152-172.
- GENOSKO, Gary (Ed.). *Deleuze and Guattari: critical assessments of leading philosophers*. London; New York: Routledge: Taylor & Francis Group, 2001. p. 1.461-1.662.
- GROSZ, Elisabeth. *Volatile bodies: towards a corporeal feminism*. Bloomington, Indiana: Indiana University, 1994.
- ROMANO, Lúcia. Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5**. Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em: www.mimus.com.br/revista.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. (1998) Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

HARAWAY, Donna. A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991. p. 149-181.

KRISTEVA, Julia. The true-real. In: MOI, Toril (Ed.). *The Kristeva reader*. New York: Columbia University, 1986. p. 216-237.

KRYSINSKI, Wladimir. Un désordre sohistique: rêves et métamorphoses de la théâtralité moderne. In: *Puck: la marionette et les autres arts*. v. 4 – Des corps dans l'espace. Charville-Meziers: Institut de la Marionette, 1992. p 13-20.

FERRIS, Lesley (Ed.). *Crossing the stage*. London: Routledge, 1993.

FUSS, Diana. The risk of essence. In: ROBINSON, Hilary (Ed.). *Feminism – art – theory: an anthology 1968-2000*. Malden (MA): Wiley-Blackwell, 2001. p. 527-534.

GREINER, Christine. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte. In: BIÃO, Armindo et al. *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 353-364.

HYDE, Alan. *Bodies of law*. Princeton, NJ: Princeton University, 1997.

MEICHES, Mauro; FERNANDES, Silvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MIRZOEFF, Nicholas. *Bodyscape: art, modernity and the ideal figure*. London; New York: Routledge, 1995.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice S. Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

PRINZ, Jessica. It's such a relief not to be myself. In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (Ed.). *Interfaces: women/autobiography/image/performance*. Ann Arbor: The University of Michigan, 2002. p. 386-405.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *De quem é esse corpo: a performatividade de gênero feminino no teatro contemporâneo*, Tese de Doutorado. Eca-USP, 2009.

SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. London: Routledge, 1997.

ROMANO, Lúcia. Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5**. Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em: www.mimus.com.br/revista.



SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (Ed.). *Interfaces: women/autobiography/image/performance*. Ann Arbor: The University of Michigan, 2002.

STONE, Allucquere Rosane. Will the real body please stand up? – Boundaries stories about virtual cultures. In: BELL, David; KENNEDY, Barbara M. (Ed.). *The cybercultures reader*. London; New York: Routledge, 2000. p. 504-528.

WEISS, Gail. *Body images: embodiment as intercorporeality*. New York; London: Routledge, 1999.

WITTIG, Monique. *The straight mind and other essays*. Trad. Louise Turcotte. Boston; Massachusetts: Beacon, 1992.

WITTIG, Monique. *The lesbian body*. Trad. David Le Vay. Boston: Beacon, 1973.