

CORPOGRAFIAS DA PROSTITUIÇÃO: o estudo da performatividade da puta no Estágio Supervisionado I

*Emanuelle Sousa Nascimento (UESB)¹
Cristiane Santos Barreto (UESB)²*

O presente trabalho apresenta um extrato da pesquisa monográfica realizada sobre a disciplina “Estágio Supervisionado I com Encenação: Prática de montagem”, do curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia- UESB. O objeto demarca-se como o estudo da performatividade da puta em uma encenação intitulada “Tessituras do Invisível”. A construção desta cena foi feita com improvisação a partir de objetos, em que o olhar da direção priorizou os conceitos primordiais do Teatro performativo. A importância em investigar a temática “prostituição” deve-se ao seu aspecto social, por ser um fenômeno que muitas vezes passa despercebido e marginalizado pela sociedade. Contudo, ter composto uma encenação sobre a performatividade da puta trouxe à tona aspectos estéticos, percebidos pertinentes à esfera da encenação teatral.

Putas; Performatividade; Teatro Performativo.

BODYGRAPHIES OF PROSTITUTION: The study of the whore performativity in the Supervised Internship I

This paper presents an excerpt of a conducted survey of a term paper, about the subject "Supervised Internship I in Staging: Set up practice", of the undergraduate course in Theater, of the State University of Southwestern Bahia (UESB). The object demarcates as the study of the whore performativity in a staging titled Tessituras do Invisível (Tessitura of the Invisible). The construction of this scene was made by improvisation with use of objects, in which the look to the staging prioritized primary concepts of Performative theater. The importance of investigating the prostitution is due to its social aspect, which is a phenomenon that often goes unnoticed and marginalized by society. However, having done this path at graduation brought to light aesthetic aspects, relevant to the sphere of studies on theatrical staging, especially the most recent discussions.

Whore; Performativity; Performative Theater.

Apresento aqui um excerto de uma pesquisa monográfica sobre o trajeto artístico-pedagógico referente à disciplina “Estágio Supervisionado I com Encenação: Prática de montagem”, do quinto semestre do curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB-Campus Jequié), sob orientação da professora Dra. Cristiane Santos Barreto. O objeto demarcou-se como o estudo da performatividade da puta no Estágio supracitado, especificamente em uma encenação chamada “Tessituras do Invisível”: um resultado estético que teve como inspiração o texto dramático “O Abajur Lilás”, de Plínio Marcos.

Busco abordar brevemente a História da prostituição feminina e o olhar sobre o aspecto social e a identidade da puta. Esta, portanto, não se resume a todos os tipos de mulheres que oferecem serviços sexuais em troca de dinheiro, mas sim, a puta de rua e a de prostíbulo, essas foram as imagens que busquei estimular nos atores/*performers* que fizeram parte do processo de criação.

Para construir “Tessituras do Invisível” apropriei-me do olhar sobre o Teatro performativo,

proposto por Josette Féral, e a noção que esta estética evoca: cruzamento entre *Performance art* e Estudos da Performance. Como procedimentos metodológicos adotados no processo de criação tomo como base exercícios de improvisação a partir de objetos.

O desejo de aprofundar este objeto deve-se à importância do caráter social do enfoque investigativo, que por sua vez, se desdobra também em um aspecto estético. Ressalto, contudo, a importância em ter investigado o objeto em questão, e especialmente o trajeto composto. Busco prover o melhor para o entendimento sobre “performatividade”, visto que me abasteço de diversos autores que a identificam a partir do olhar de outros saberes e esses não deixam de dialogar com a proposta aqui discutida.

CORPOGRAFIAS DA PROSTITUIÇÃO: HISTÓRIA, IDENTIDADE E PERFORMATIVIDADE

Prostituta. Mulher da vida. Garota de programa.

Meretriz. Profissional ou trabalhadora do sexo. Quenga. Acompanhante. Concubina. Cortesã. Rameira. Piranha. Rapariga. Puta. Esses, dentre outros substantivos, culminam, em grande parte, para referenciar mulheres que fazem sexo em troca de dinheiro, configurando muitas vezes um meio de sustento para suas vidas, ou seja, uma profissão.

É comum ouvir a frase: “prostituição é a profissão mais antiga do mundo. Atualmente é difícil ouvir alguém afirmar em alto e bom som: “Eu sou puta”, ou: “Trabalho como prostituta”. Talvez em um momento propício, em que ela procure clientes, é provável que sim, mas em outras situações de seu cotidiano, talvez seja difícil assumir sua área de labor.

Paulo Roberto Ceccarelli (2008) contribui com dados interessantes sobre este tema. Segundo este autor, na antiga civilização grega, a prostituição era uma profissão que fazia parte do cotidiano, como fenômeno comum e natural, pois era caracterizada enquanto um meio de sustento como qualquer outro, embora fosse controlada pelo Estado. Conforme esse autor, era comum em algumas famílias, as mães estimularem suas filhas a seguirem carreiras de putas, pois era uma profissão bem rentável.

Além de Ceccarelli (2008), Regina Navarro Lins & Flávio Braga (2005) afirmam que havia categorias de putas, das mais elevadas socialmente, cidadãs de renome, às putas escravizadas. As *hetairas*, por exemplo, eram cortesãs ou acompanhantes da elite, conhecidas pela inteligência e habilidades artísticas, que tinham livre acesso ao universo masculino, no qual discutiam filosofia, política e arte, enquanto que as *deikteriades* eram putas escravizadas, e seus donos eram cidadãos comuns. Uma figura importante na história da prostituição feminina antiga foi Aspásia de Mileto, uma cortesã bastante admirada entre os filósofos, principalmente por Sócrates. (CECCARELLI, 2008).

Aline Rouselle (1983, p; 113) ao explicar sobre a regulamentação acirrada do Estado na Roma Antiga, afirma que “mulheres livres, que facilitam encontros em sua casa, fazem – para evitar a acusação de estupro ou adultério – uma declaração de que são prostitutas. Se puderem, entram para o teatro, o que lhes dá a mesma segurança em face da lei.”

Esta contribuição histórica apresentada pela autora acima me provocou a refletir sobre a relação puta-atriz-*performer* como um terreno híbrido, fato este importante para o início do processo de criação da cena “Tessituras do Invisível”.

Na Idade Média, a puta passou a ser vista como transgressora do lar, como uma antítese do lar doméstico, pois a noção de pecado, de fornicação, tornou-se estabelecida pela Igreja, e esta instituição, portanto, a fim de não se prejudicar em nenhuma

circunstância, apropriou-se da prática de cobrar impostos – prática antes do Estado como vimos acima – para daí então explorar ainda mais as putas.

A história da prostituição feminina, pelo que pude perceber, sempre teve como ponto crucial a mercantilização da prática sexual, ou seja, a compra/venda do corpo da mulher para tal finalidade. Georges Bataille (1968) em sua obra sobre o erotismo, traz um capítulo sobre a prostituição feminina como objeto de desejo do homem. Segundo este autor, nem toda mulher tem naturalmente um poder de atração, mas se tiver, consequentemente a prostituição pode acabar se tornando uma fatalidade. Obviamente que a relação de compra e venda é o que define a profissão, porém, o que ele entende é que

Não há em cada mulher uma prostituta em potencial, mas a prostituição é a consequência da atitude feminina. Na medida de sua atração, uma mulher serve de alvo ao desejo dos homens. A menos que ela se esquive inteiramente, por um *parti prit* de castidade, a questão é, em princípio, saber a que preço, em que condições, ela cederá. Mas sempre, preenchidas as condições, ela se dá como um objeto. A prostituição propriamente dita não introduz senão a prática da venalidade. Pelo cuidado que ela dá aos seus adereços, pelo cuidado que tem com sua beleza, que os adereços põem em relevo, uma mulher considera a si mesma como um objeto que ela, constantemente, propõe à atenção dos homens. Igualmente, se ela se desnuda, revela o objeto do desejo de um homem, um objeto distinto, individualmente proposto à apreciação. (BATAILLE, 1968, p. 86).

Entende-se, em Bataille (1968), quando ele apresenta acima “a que preço, em que condições, ela cederá”, que ser um objeto de desejo também tem um preço, devido aos cuidados com ele mesmo. Muitas vezes um preço alto. Trazendo para a contemporaneidade, a puta pode ver a si mesma, muitas vezes, em ciclo vicioso de cuidados estéticos com seu próprio corpo e isto reverbera cada vez mais alimentando esta identidade: “sou um objeto de desejo, logo preciso cuidar de mim”. Ou “Preciso fazer academia, cirurgia plástica, cuidar da pele, do cabelo, fazer depilação definitiva, comprar roupas novas, fazer faculdade”.

A puta existe para dar prazer, sobretudo também para senti-lo. Seus corpos, produzidos para o deleite, são também corpos que sentem, desejam e provocam inquietações. Questiono-me, por ora, se a puta, atualmente, tem autonomia sobre o próprio corpo. Entendo que entrar nesta seara é o mesmo que questionar: o que um cliente quer, ou, para que a puta é produzida? O que ela pretende saciar no cliente? Em que medida sua profissão atende ao desejo apenas dele?

Para além das discussões sobre o corpo-puta, mas também inserido nele, Paola Berenstein Jacques (2008) foi a primeira referência que encontrei para o termo “corpografia”, o qual não conhecia. Corpografia, ou cartografia do corpo, dada como a escrita do corpo, isto é, a experiência corporal do cotidiano, como uma forma de olhar para um fenômeno que passa pelo corpo, que se inscreve neste.

Torna-se importante analisar o que chamei de corpografias, no Estágio Supervisionado I, porque fez parte de todo trajeto enquanto artista-pesquisadora-docente, tanto para o momento inicial do estudo, mesmo breve, da História da prostituição feminina, até o momento do ato, da performance, da cena. “Corpografias” como a escrita do corpo da puta, além das experiências, as regras e normas escolhidas por ela, isto é, o que no corpo da puta se pode fazer? Para identificar as experiências das putas, em relação à sua profissão, o olhar norteador foi o aspecto principal da prostituição: o contrato sexual.

Francisco Bosco (2007) afirma que o sexo pago é um exemplo de contrato que zera o imaginário, este é um aspecto que corrobora com o tratado proposto no último tópico, e que por sinal considero como característica do que chamo de corpografias da prostituição. Este ensaísta propõe uma cartografia da prostituição, ao afirmar que o corpo das putas é um corpo reinventado, singular e sob contrato, como um mapa, sendo as linhas fronteiriças organizadas “juridicamente” em regiões de acordo com seu estatuto: “cada zona desse corpo assumirá um sentido determinado por sua relação, primordial, de que se trata de um corpo sob contrato” (p. 115). Compreende-se, portanto, que nem tudo é permitido no sexo com a puta, e muitas vezes, ela já deixa isso estabelecido e claro ao firmar o encontro com o cliente.

A cartografia do corpo das putas é bastante conhecida, pelo menos em suas regiões mais expressivas: a boca é a zona de maior intimidade, a boceta é o próprio objeto do contrato, o cu pode ou não ser contratado. É claro que, referindo-me à boca, falo do beijo, e não da tradicional felação, também objeto clássico do contrato. Entre o corpo do “contratante” e o corpo do “cedente” há assim uma série de combinações legais ou infratoras. As infrações, contudo, são de categorias bastante diversas. Putas não gostam que se lhes enfie os dedos na boceta, mas isso é uma infração, paradoxalmente, dentro dos termos da lei: uma espécie de barganha, uma negociação. O contrato do programa estabelece a penetração do pau, não a dedada, mas a dedada é um movimento que se situa ainda na lógica do sexo vazio, irredutível. A mesma coisa quanto ao sexo anal, quando não acordado previamente. (BOSCO, 2007, pp. 116-117).

Pascal Bruckner & Alain Finkelkraut (1977) também compartilham dessa mesma ideia. Segundo os autores, o dinheiro vai possibilitar o recorte do corpo da mulher, no sentido de que vai delimitar o permitido, como um catálogo de aquisição. “É isso que pode eletrizar o amator de mulheres públicas: a certeza de uma pluralidade de contratos secundários versando sobre detalhes (por exemplo, nudez completa, *fellatio*, *cunnilingus*, o beijo anal, a sodomia etc.)” (p. 89). *Fellatio* e *cunnilingus* são termos utilizados por eles para denominar sexo oral no pênis e na vagina, respectivamente. Nesta negociação, a penetração genital torna-se o alvo mais comum, mais desvalorizado, enquanto que a boca se torna intocável, sagrada. O cliente, desta forma, poderá desejar o corpo total, mas só o obterá através do acréscimo monetário.

As “putas” não são, portanto, essas mulheres que vão com qualquer um. O inverso é que é verdadeiro: as mulheres públicas não se dão a ninguém, elas são as pessoas mais reservadas que existem, tanto mais inacessíveis quanto abertas ao primeiro que vier. (BRUCKNER & FINKIELKRAUT, 1977, p. 89).

No contrato sexual puta-cliente, além do beijo e seu lugar sagrado, o gozo aparece como transgressivo, pois nem sempre significa que é encenado, conforme Bosco (2007). O contratante tem a necessidade de gozar, e, portanto, a puta não gozar é a lei para ela, se a puta goza, isso passa também para o espaço do privado, mesmo que a necessidade repetitiva do ofício a convoque a isso, ou seja, “que a repetição profissional cria um contexto em que seu gozo, imaginariamente, é tomado como uma distinção”. (p. 118). O que Bosco está dizendo é que essa passagem para o íntimo são ações “falsas” ou “verdadeiras”, “gozo encenado” ou “beijo performático”, como ele afirma, tal trama dar-se-á sempre num contexto de ambiguidade. O cliente nunca vai saber se a puta realmente gozou, porque ela é atriz, e sabe o que está fazendo.

Justifico a escolha pelo termo “puta” após assistir a uma entrevista dada pela Gabriela Leite, ativista, feminista e puta aposentada criadora da ONG Davida³. Esta ONG, criada por ela em prol da defesa e promoção de direitos das putas (LEITE, 2009), sobretudo pelo fortalecimento dessa classe e mobilização e controle social. Tem como uma das formas de sustento o trabalho de confecção de roupas, a marca chamada Daspu, uma “putique” popular, que foi criada como uma sátira à loja Daslu, de São Paulo, que vende vestidos com preços exorbitantes para a elite do Brasil e mundo afora.

-E a palavra “puta”? Porque você acha importante usar? Por que você defende essa palavra?

-Eu gosto dessa palavra desde sempre. Eu acho que é

uma palavra sonora, quente e que...acho que toda puta, se não vivesse com tanto estigma nas suas cabeças, elas usariam. E eu acho que a gente começaria até vencer o preconceito antes... porque as pessoas iam levar um choque, depois iam dizer “ah, é verdade...é verdade, ela é uma puta”(...) e eu que não sou uma grande mãe, ficava preocupada com minhas filhas, que são “filhas da puta”, isto é, o maior palavrão da sociedade. Isso é horrível. Então a gente tem que mudar. “Filha da puta” deve ser um nome de orgulho pr’as filhas da gente. (...) E também acho que se a gente não toma as palavras pelo chifre e assume elas, a gente não muda nada. Eu acho que esse é um dos grandes motivos da sociedade atual estar tão babaca e tão conservadora; um mundo politicamente correto que a gente vive... um monte de palavra que você não pode falar porque são palavras ruins pr’as pessoas (...) Se a pessoa chega pra mim e pergunta o que eu sou, eu digo “eu sou uma puta”. (...) Você tem que ser tão politicamente correto nessa vida que... vira...bobagem. (...) Então, precisa ter identidade, aí a gente muda alguma coisa. (Gabriela Leite, entrevista para Laura Murray, 2010).⁴

Gabriela Leite narra em seu livro “Filha, mãe, avó e puta” (2009) como foi a luta pela afirmação do termo “puta”, ou “prostituta”. Importante observar que na entrevista ela defende o termo “puta”, e no livro, “prostituta”. Para essa mulher, existe na sociedade uma preocupação em ser politicamente correto que acaba por alimentar o próprio estigma já enraizado. Ela defende ambos termos mencionados acima, e nega “menina”, “profissional ou trabalhadora do sexo”, ou “garota de programa”. A afirmação da puta, ou prostituta deve-se ao simples fato de ser uma profissão como outra qualquer, e, portanto, sua luta requer extinguir o sentimento de compaixão por quem trabalha nessa profissão, afinal, ela exerce tal função porque quer, pois, trata-se de uma escolha (LEITE, 2009).

A abertura do Encontro de Salvador foi num Teatro Castro Alves lotado. O bispo de Juazeiro do Norte, dom José Rodrigues, estava presidindo a mesa que era composta por várias freiras, o Boff, eu, uma colega de Minas Gerais e mais duas prostitutas. Eu ainda era crua nas nuances da política de movimento social. A colega mineira falou antes de mim e se apresentou assim: “Boa noite, meu nome é Suely e eu sou uma ‘menina’ de Uberaba.” Menina? Virei para o Boff e falei: “Por que ela está falando que ela é uma menina?” E o Boff: “A pastoral acha muito forte o nome *prostituta* e resolveu criar uma denominação carinhosa, que é *menina*.” (...) Aí chegou a minha vez de falar: “Meu nome é Gabriela e, ao contrário da minha colega de Uberaba, eu sou uma prostituta e atualmente vivo no Rio de Janeiro.” (LEITE, 2009, p. 142).

Nesse momento, Gabriela começa a pensar em um movimento autônomo de prostitutas, sem a

guarda da Igreja, pois o pessoal da pastoral estava tentando coagi-la a adotarem discursos de vitimização da puta, e isso era totalmente contra o que ela acreditava (LEITE, 2009). Bosco (2007) afirma que tratar a puta com sentimento de pena do tipo “por que você está nessa vida?” é uma violência desrespeitosa com ela, o que caracteriza o fato de não enxergá-la como uma trabalhadora como outra qualquer.

Tomaz Tadeu da Silva (2000) descreve conceitos que fundamentam o que ele sistematiza como identidade, baseado em outros diversos autores, como sociólogos, filósofos, antropólogos, dentre outros. Em um dos tópicos, ele traz a Judith Butler (1999) e sua abordagem teórica sobre identidade a partir do conceito de performatividade.

Performatividade, para esta pesquisadora sobre gênero, é fundamentada a partir dos estudos do filósofo da área de Linguística, especificamente estudos sobre os atos da fala, o americano John Langshaw Austin (1962), em sua obra visionária *How to do things with words*⁵, obra em que este autor formulou a teoria da performatividade. O termo “enunciado performativo” (*performative utterance*) defende a proposição de que os atos da fala podem ser entendidos de duas maneiras: atos comunicativos e atos performativos. Sob o olhar do verbo em Inglês *to perform* (fazer; agir; executar) é possível concluir, a partir de Austin, que aquilo que enunciamos, executamos, este é o significado primeiro estabelecido para “performatividade”.

Proponho chamá-la “sentença performativa” ou um “proferimento performativo”, ou de maneira abreviada, “um performativo”. O termo performativo será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, tal qual se dá o termo “imperativo”. Esse nome é derivado, evidentemente, do Inglês *to perform*, verbo este habitual que se relaciona diretamente ao substantivo “ação”: isso indica que a emissão do proferimento é a execução de uma ação – não sendo, como normalmente pensamos, o fato de apenas dizer.⁶ (AUSTIN, 1962, p. 6-7) (Tradução nossa).

A fala, desta forma, desempenha um papel. Ao dizer: “eu sou puta”, profiro um ato, sobretudo uma afirmação, e, portanto, também concebo como algo inteligível. Quando digo “inteligível”, estou embasada pela teoria de Butler (1999), em que a performatividade, de gênero, não mais evoca a representação, como uma imagem estática, e sim, como algo que move, penso que seria um devir, como aborda Silva (2000, p. 92).

Será o conceito de performatividade, desenvolvido, neste contexto, sobretudo pela teórica Judith Butler (1999), que nos permitirá contornar esse problema.

O conceito de performatividade desloca a ênfase na identidade como descrição, como aquilo que é - uma ênfase que é, de certa forma, mantida pelo conceito de representação - para a ideia de "tornar-se", para uma concepção da identidade como movimento e transformação".

Em uma entrevista para o canal *BigThink*⁷, Butler aborda de maneira mais clara seu pensamento sobre performatividade de gênero:

Falar que gênero é performativo é um pouco diferente porque para algo ser performativo significa que isso produz uma série de efeitos. Nós atuamos e andamos e falamos e conversamos em formas que consolidam uma impressão de ser homem ou ser mulher. Na verdade, é um fenômeno que está sendo produzido o tempo todo e reproduzido o tempo todo. Então, dizer que gênero é performativo é dizer que ninguém é de fato um gênero desde o início. (tradução nossa).⁸

Este conceito parece-me primordial para compreender o desejo pela investigação deste objeto, no início do Estágio Supervisionado I, visto que a curiosidade maior era de saber quem era a mulher por trás da puta, como ela se vestia, quais eram seus gestos quando não estavam no local de trabalho, ou seja, conhecer além do corpo produzido para o prazer, o corpo que depois do prazer retorna às suas atividades de cidadã.

Leite, em sua entrevista, a qual menciono no início do tópico, diz que é preciso afirmar, é preciso persistir na luta para que mudemos algo. Encontro em Butler (1999, apud SILVA, 2000) a ideia de repetibilidade, como uma cíclica afirmação, até que por sua vez, torna-se identidade. Para Butler (1999), a performatividade não é um ato singular, ou seja, que ao se proferir, ela se reitera, isto é, se repete. Diante disso, compreendo que, assim como Leite, se escolhermos o termo "puta" para proferir a profissão que trabalha diretamente com a prática venal do sexo, esse será o caminho para construir identidade.

Segundo Judith Butler (1999), a mesma repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade da interrupção das identidades hegemônicas. A repetição pode ser interrompida. A repetição pode ser questionada e contestada. É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes. (SILVA, 2000, p. 95).

A CRIAÇÃO DE TESSITURAS DO INVISÍVEL: UMA ENCENAÇÃO ANCORADA PELO TEATRO PERFORMATIVO

Apresento, agora, aspectos teóricos que embasam a encenação "Tessituras do Invisível". A montagem dessa teve como base o olhar performativo, a performatividade, a performance, e, devido a esse olhar específico, discorro, então, sobre autores e conceitos que dialogam com a sua construção.

Josette Féral (2009) foi quem concebeu o conceito de Teatro performativo, que tem aparecido nos últimos anos nas discussões nos meios acadêmicos e artísticos. Trata-se de uma estética de teatro que, conforme esta autora, é definida como a interseção entre duas noções de performance: uma essencialmente estética e filosófica, a *Performance Art*, na qual Féral toma como base o livro, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (1986), organizado pelo crítico e professor da Universidade da Columbia, Estados Unidos, Andreas Huyssen, e a outra noção, antropológica e sociológica, desenvolvida por Richard Schechner, em sua obra *Estudos da Performance* (2002). Tais conceitos impactaram amplamente os estudos literários e artísticos.

Meu objetivo aqui não é o de favorecer uma visão mais que outra, mas de enfatizar que emergem, por meio destas duas visões de performance - uma herdada da vanguarda e da arte da performance (a de Huyssen e de tudo que poderei chamar, para ser breve, de tradição européia dos países latinos), a outra herdada de uma visão antropológica e intercultural com a qual Schechner contribui fortemente para sua difusão - os dois grandes eixos a partir dos quais podemos pensar o teatro - e, mais amplamente, as artes - hoje. (...) O interesse da evocação desses dois eixos (performance como arte e performance como experiência e competência) vem do fato de que emerge, no cruzamento deles, uma grande parte do teatro atual, um teatro cuja diversidade das características atuais Hans-Thies Lehmann analisou com precisão e que ele definiu como pós-dramáticas, mas para o qual eu gostaria de propor a denominação "teatro performativo", que me parece mais exata e mais de acordo com as questões atuais. (FÉRAL, 2009, p. 200).

Esta ensaísta pontua que a visão antropológica proposta por Schechner predomina em países anglo-saxões, enquanto a outra está muito presente em alguns países europeus, e também no Canadá. Entende-se, contudo, que são visões diferentes, mas percebo que Féral enfatiza de maneira mais aprofundada apontamentos feitos por Schechner:

O que é a performance? Ou melhor, o que é uma performance? Schechner ampliava ali a noção para além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura. Em sua abordagem, a performance dizia respeito tanto aos esportes quanto às diversões populares, [tanto] ao jogo

[quanto] ao cinema, [tanto] aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade [quanto] aos rodeios ou cerimônias religiosas. Em seu sentido mais amplo, a performance era “étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política”. (FÉRAL, 2009, p. 198).

Segundo Schechner (2002), a performance está em tudo: no comportamento cotidiano, no esporte, na vida, no sexo e na arte. Dentro da sua obra, tem um lugar também de estudo para a performance puramente artística, a *Performance art*. Esse autor também utiliza como principal referência para explicar o termo “performatividade”, o criador deste, o linguista J. L. Austin (1962). No entanto, ele, Schechner, não conceitua com objetividade o que vem a ser performatividade. Por ora, compreendo que este termo se define como a qualidade do que é performativo, ou seja, o atributo de que toda ação cotidiana pode ser vista como performativa, e, por sua vez, como performance, pois estamos constantemente executando ações o tempo todo.

Performatividade está em todo lugar – no comportamento do dia-a-dia, nas profissões, na internet e na mídia, nas artes, e na língua. Ela e seu consanguíneo, o “performativo”, são termos muito difíceis de fechar. Essas palavras adquiriram uma vasta gama de significados.⁹ (2002, p. 123) (tradução nossa).

Para o autor, é complicado encerrar o termo em um conceito fechado porque são vários pontos de vista, conhecimentos, saberes, fazeres, como por exemplo: o conceito de Austin; o pós-modernismo; o conceito de simulação em Jean Baudrillard; o pós-estruturalismo; as construções de gênero; as construções de raça; o antes, o depois e o durante da *Performance Art*, dentre outros.

Roberto Ives de Abreu Schettini (2013), fundamentado em Schechner, traz considerações importantes sobre a noção de performatividade que muito norteou esta pesquisa desde o princípio. A performatividade em sua investigação foi definida como “o traço espetacular, a busca da espetacularidade que pode manifestar-se no vestir-se, no comportamento, no modo de andar, na escrita, na fala, na vida, no jogo.” (p.48).

É pelo viés de que cotidianamente performamos, que delimito o olhar de pesquisadora para a puta de rua e de prostíbulo, devido à análise feita por esses autores sobre as diversas facetas incorporadas por nós diariamente. A puta quando espera o cliente, não significa que ela esteja mentindo para si mesma, fingindo ser outra pessoa. Essa outra faceta apresenta outro ângulo de seu traço de identidade.

A disciplina “Estágio Supervisionado I com

encenação: prática de montagem” tem em sua ementa o objetivo principal de tornar possível ao estudante de Licenciatura em Teatro, a autonomia de montar uma cena. Esse estágio é referente ao quinto semestre do curso, e nesse período, os estudantes já passaram por 4 (quatro) disciplinas de processos de criação anteriores. Contudo, essas são experiências que colocam os discentes na posição de atores, *performers* e/ou dançarinos. Subentende-se, portanto que o estudante nesse referido estágio tem a responsabilidade de pensar um produto estético, uma encenação, mas com a supervisão de um professor que analisa seu empenho como professor-diretor-encenador, valorizando o momento da prática na sala de ensaio, os procedimentos metodológicos e estéticos adotados no processo criativo.

Escolhi o texto dramático “O Abajur Lilás” (1975), de Plínio Marcos como inspiração e convidei três colegas atores/*performers* para esse experimento do Estágio Supervisionado I. Resolvi pensar a encenação em um espaço não convencional, ou seja, não optei pelo palco italiano, e sim um banheiro da Universidade. Nos momentos iniciais do processo de criação, o elenco solicitou fazer uma intervenção, vestidos de putas, em uma rua movimentada da cidade, isto é, uma espécie de laboratório, o que resultou no Experimento único.

Antes de iniciar tal intervenção performativa, ou já como uma forma de um exercício de prólogo para o mesmo, indaguei questões, tais como: quais são os gestos da puta? Como é o seu jeito de caminhar? Qual seu objetivo neste espaço público? Indagações que poderiam nortear o experimento e eles responderem através da performance. Pretendi, desde o início, chegar a esse lugar que o experimento me conduziu: observar, analisar todo o universo que apresenta a puta realizando suas performances.

Nesse lugar, eles puderam se relacionar de alguma forma com a calçada, com a luz do poste e com os carros que transitavam, ou seja, vivenciaram o que uma puta de rua faz. Elegeram suas mais sensuais indumentárias, alguns cigarros como “acessório” e até peruca.

A rua, nessa proposta, por si só levou esses artistas à criação, pois nesse espaço tudo parecia “aberto” para a relação, para construção e ressignificação. Um dos atores/*performers*, por exemplo, nos surpreendeu devido a sua performance: minutos antes estava envergonhada e receosa em ter que se expor de forma pública e ainda vestida com indumentárias provocantes, mas quando colocou os pés na esquina, toda aquela aparente fragilidade desvaneceu, virou uma puta. Levantava discretamente o vestido abrindo um pouco as pernas, fazia pose, mexia nos cabelos, deixava os seios bem evidentes, destacava-se entre

os outros dois porque escolhia ficar na primeira esquina da direção dos carros.

Ao retornar para a sala de ensaio, percebi que o experimento já fazia parte dos atores/*performers*, pois eles acessavam de forma vigorosa as gestualidades, o corpo espetacular que haviam provado na rua.

A cena “Tessituras do Invisível” foi sobreposta da seguinte forma: três atores/*performers* apresentam solos de personagens criados inspirados pelas putas d’ O Abajur Lilás, dentro do banheiro da UESB. Em uma parede, foi projetado um vídeo, e a plateia assistia sentada no chão. Além dos solos, isto é, monólogos curtos, aconteceram também diálogos.

O texto dramático “Abajur Lilás”, de Plínio Marcos envolve o leitor em uma esfera de temor, compaixão e ambição dentro do universo das putas apresentadas. Essa peça pode ser resumida da seguinte forma: escrita nos anos 70, a história toda se passa em um cubículo em que três putas atendem seus clientes, são elas: Dilma, Célia e Leninha. O conflito maior é a tirania sofrida pelo cafetão Giro, que as provoca, as intimida com o segurança-brutamontes Osvaldo. À medida que acontecem os diálogos, é possível o leitor identificar a vida de cada personagem.

Plínio Marcos (1935-1999), criador dessa obra acima, foi um dramaturgo nascido na cidade de Santos, São Paulo, que buscou dedicar sua vida às questões sociais e políticas do Brasil. Era um dramaturgo-etnógrafo, pois convivia com os ditos “marginais”, como confirma Gabriela Leite (2009), ao encontrá-lo no bordel em que trabalhava nos anos 70. Sempre enfatizava em denunciar o caráter, a essência, do ser humano, principalmente no que se refere à aceitação do outro, à opressão, à maldade, à “pilantragem”, ou seja, os limites pelos quais o ser humano pode passar as formas como se saem desses.

O uso dessa dramaturgia serviu como um elemento a mais para o *corpus* do Estágio Supervisionado I: a performatividade da puta, mesmo como inspiração. Não aprofundamos o conflito desse drama, mas nas figuras das mulheres subalternas ao cafetão Giro. O estudo da performatividade da puta, nesse recorte do contexto da leitura da referida dramaturgia deu-se como um indutor para o imaginário dos atores/*performers*, como por exemplo: como seria esse corpo da personagem Célia? E o do cafetão Giro? Como a relação de poder entre os personagens reverbera no corpo de vocês? Estímulos indutores para a construção de outras personagens: Rhayssa, Arlete e Margot.

No processo de criação, cada ator/*performer* apresentou um traço diferente entre si, representando personagens de Plínio Marcos, sob uma orientação que dei. Ayrane Lino construiu sua

“Rhayssa” com características de Leninha e Célia, porém, elaborou a narrativa à sua maneira. Na realidade, todos construíram à sua maneira.

Eu vou dizer logo: entrei nessa porque quis. Quem atua com telemarketing usa a voz; eu uso meu corpo. Qual é o problema? Não tenho vergonha do que faço. Acho que nasci pra isso. Além do mais, é mole. Uns dois michês é mais que um mês de trampo legal. Eu era babá antes daqui, mas aguentar aquela cretina da minha patroa era duro, ainda mais ser babá de filho dos outros pra ganhar uma merda. *(pausa)* E aqui eu sou sozinha mesmo, melhor do que estar casada. Homem nenhum vai dar o que eu ganho. *(pausa)* Tem semana aqui que eu tiro R\$1.000,00 e pouco... qual o emprego que eu vou tirar mil e pouco? Nem homem rico sustenta uma mulher com esse dinheiro... vai ficar perguntando pra que quero o dinheiro, onde vai gastar. Já recebi proposta de casamento, mas não aceito. *(pausa)* O que eu sei é que o cara vai se casar comigo numa semana e na outra pra cama com prostituta mesmo. Já ganhei até moto de um cliente, aí eu vendi. *(ri)* Em pouco tempo eu consegui pagar minhas dívidas, até comprar computador, celular, roupa, maquiagem, sapato, tudo. Vou largar essa vida pra me conformar em trabalhar e depois ganhar uma mixaria? Vou nada! E o que é pior do trabalho legal é que a gente trabalha, trabalha, e todo mundo acha que a gente é puta. Então, a ordem é ser puta mesmo. *(Monólogo de Rhayssa, extraído do texto Tessituras do Invisível, 2014, arquivo pessoal).*

Joadson Prado captou o sofrimento de Dilma e trouxe narrativas próprias da sua vivência, como a simbologia do candomblé, por exemplo, ao envolver a imagem da *Pomba Gira* como entidade aliada à sua puta “Arlete”.

Eu sou Arlete, tenho 30 anos, e sou puta desde os 10. *(pausa)* Mas tu pensa que eu gosto dessa merda? Não gosto mais. O tempo do gostar já passou, agora é o tempo da necessidade. No começo era puta porque amava, gostava mesmo do trabalho, sabe? Eu era pomba gira em suas sete versões, suas sete saias, seus sete maridos. *(ri)* Ganhei muito dinheiro, gastei muito também. *(Pausa)* Mas hoje é diferente. Há dois anos engravidei de um cliente que eu me apaixonei. Eu ia tirar, mas fiquei com pena da criança. Os nenês não têm culpa dessa putaria que se chama vida. Hoje eu ralo dia e noite pra sustentar meu filho. *(Pausa)* Se eu não o tivesse seria bem mais fácil, já teria largado tudo isso ou então, feito uma besteira na vida, mas um dia mudo minha sorte. Às vezes penso: Quem sabe essa não é minha sorte? Ser puta! *(Tom de raiva)* *(Pausa longa)* O azar é ter que aguentar Margot, a dona da área, quer que a gente faça 08 michês por noite, quer que a gente seja escrava na zona. *(Monólogo de Arlete, extraído do texto Tessituras do Invisível, 2014, arquivo pessoal).*

Nágela Almeida investigou autoritarismo de Giro, e trouxe para “Margot”, aspectos de uma

cafetina e (ex) puta.

Putá merda! (*aproxima-se de Arlete, ameaçando-a*) Cala boca, sua putinha de merda! Não sabe de nada! Quem manda aqui sou eu! Vocês têm inveja de mim. É isso que vocês têm. Ficam aí querendo tomar o meu posto na zona. (*Pausa. Ri*). Eu não duvido de nada. Só acho que vocês deveriam faturar mais. (*À parte*) Eu sou boa para minhas meninas. Deixo elas à vontade. Elas têm tudo que querem comigo. Às vezes sou chata. Elas que dizem. Mas falo pro bem delas. Quero que elas se virem o quanto podem, antes que a fonte seque. E elas são loucas pra encostar o corpo. E quando ficam na sombra, eu pego no pé delas. Aí, sou chata mesmo. Todas as putas que já se viraram em zona minha não se acostumam com outra cafetina. Elas mesmo dizem. Saem e logo querem voltar. Trouxa igual a mim não existe. Mas se me aprontam, eu me vingo. (*Pausa*) Rhyssa? Vai ficar aí atolada o dia inteiro, é? Bora trabalhar, tempo é dinheiro! (Monólogo de Margot, extraído do texto *Tessituras do Invisível*, 2014, arquivo pessoal).

Não se pode negar que essa encenação contém aspectos também do Teatro dramático, como, por exemplo a construção de personagens, as narrativas ficcionais, mas além de todo aspecto sobre o performativo mencionado, ela ainda traz mais entendimento sobre a estética que Féral (2009) propõe: uma encenação mais fragmentada, com a hibridez de linguagens artísticas diversas, como vídeoarte, dança, performance, e o mais importante, foi um processo concebido a partir do aqui e do agora, além do espaço da apresentação, o banheiro, se tratar de um lugar não convencional.

PROPOSTA METODOLÓGICA NA ZONA DE ENSAIO

A metodologia escolhida para ir ao encontro a esse estudo da performatividade da puta, enquanto procedimento de construção de corpo cênico foi a improvisação. Essa improvisação deu-se como um exercício da utilização de objetos espalhados pela sala, dispostos aos atores/*performers*, como estímulos para criação. A partir disso cada ator poderia de alguma forma dialogar com esse objeto, relacionar com ele, criar uma cena ou um personagem a partir de algum escolhido, por exemplo. A cena se realizava nesse ínterim.

Desdobrei tal atividade em algo mais coerente com o universo que desejava investigar: objetos que muitas mulheres se afeiçoam tais como, maquiagem, produtos estéticos, vestidos, sapatos, dentre outros. Mas também não podia deixar de colocá-los como indutores do objeto de estudo em questão: vestidos curtos, de cor intensa, esmaltes e batons vermelhos, espelhos de bolsa, camisinhas, celulares, meia calça, botas de cano longo, dentre outros.

Cada ator/*performer* identificou-se rapidamente com um objeto, mesmo recorrendo à exploração de mais de um no espaço da improvisação. Foi a partir desse exercício que pude perceber traços específicos de personalidade, ou de afeto com os personagens de “O Abajur Lilás”, para serem aprimorados, até chegarem de fato à composição do solo.

Improvisação, em teatro, é uma técnica que o ator cria livremente, pode ser a partir de um roteiro, um estímulo qualquer, ou até mesmo o tempo e o espaço. É a capacidade de lidar com o acaso. Existem várias técnicas de improvisação e uma definição encontrada em Patrice Pavis (2008) é a que mais dialoga com o exercício que apliquei. Para este autor, o ator pode entrar em cena com pouco material dramático ou até mesmo nenhum anteriormente elaborado, para, a partir disso, aprofundar, melhorar em cena, o que parece uma contradição, porque em improvisação é também necessário ter um repertório, experiências vividas no corpo para ativá-las no ato, na experimentação da cena. O “entrar em cena”, que menciono a partir de Pavis (2008), durante o Estágio supervisionado I, tratou-se da criação dentro da sala de ensaio, o caminho para construção dos solos, as marcações de cena, os trânsitos dos atores/*performers*.

Não se pode deixar de descrever a construção da performatividade da puta a partir da inspiração de personagens para elaborar outros; portanto, o exercício de fisicalidade foi orientado: pensar como é o corpo de cada uma, o olhar, os trejeitos, a gestualidade, as narrativas. Pensar o corpo é também ir de encontro à narrativa, à história de vida, ao modo de falar. Margot, por exemplo, é uma figura imponente, logo isso reverbera em seu corpo, em sua voz altiva e seu pescoço rígido e ereto. Rhyssa é displicente. Sua performatividade perpassa por um jeito meio moleca de ser, ela só quer transar e ter dinheiro no bolso. Arlete é a puta sofredora, angustiada. Ela é profissional, anda sempre cabisbaixa, sua postura é de vítima, logo, sua coluna está levemente envergada.

Vale ressaltar que o momento de perceber os aspectos psicológicos dessas putas é “por trás do palco”, isto é, a ideia de que elas estão se ajeitando, no banheiro da zona, e na hora do trabalho, assim como alguns indivíduos que suprimem problemas pessoais quando estão no emprego. Subentende-se aí a correlação da puta que performa, da puta-atriz, pois ao final da cena, Margot diz: vamos trabalhar? E todas saem do banheiro e procuram seus lugares do lado de fora, como se nada as afetasse, e ali realizam suas performances de espera e conquista de clientela. A imagem acima retrata um ensaio da montagem no dia da estreia, da esquerda para direita, Margot e Arlete.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU “VAMOS, ACABE, MEU BEM.”

Diante de toda investigação realizada acerca de como se deu o estudo da performatividade da puta, compreendo a importância em ter rememorado através da História da prostituição feminina, as atribuições de sentidos a esse fenômeno social tão antigo quanto à própria civilização humana. É possível, através da História, perceber que ainda estamos vivenciando as marcas do retrocesso da Idade Média. No entanto, figuras na contemporaneidade têm defendido a afirmação dessas classes ditas minorias, como referências importantes que apresentei aqui, os teóricos da área de Identidade, como Tomaz Tadeu da Silva e Judith Butler, ou a ativista Gabriela Leite. O olhar delimitou-se a partir da busca pela afirmação de um termo que foge do politicamente correto: por que não falar a palavra “puta”? Por que não reconhecê-la como uma profissão tão comum?

Ter como base o conceito de performatividade de J. L. Austin (1962) foi o maior norteador para esta pesquisa, porque foi possível encontrá-lo como desdobramento para a área dos *Estudos da Performance* de Richard Schechner (2006), bem como para o Teatro performativo, de Josette Féral (2009), o que muito contribuiu para consolidar e materializar o resultado estético final. Compreendo que a performatividade da puta é tudo que diz respeito às ações, às performances, às narrativas, ao corpo espetacular, aos discursos, às manifestações cotidianas dessa.

Contudo, percebo também o quanto foi necessário aprofundar sobre o Teatro performativo. Observo hoje que conhecia mais a sua prática do que

o seu aspecto conceitual, teórico. Esta estética trata-se, a meu ver, de uma característica adjetiva da encenação final “Tessituras do Invisível”. É como indagar: “colocando na caixinha”, o que é essa cena? Trata-se de uma encenação performativa, devido aos atributos discutidos aqui anteriormente.

O trabalho de investigação deste ou de qualquer outro tema que tem repercussão social, política e estética é importante para se refletir em qualquer curso de Licenciatura. Deliciei-me com a prática docente enquanto encenadora-*voyeur*. A apropriação em aplicar exercícios e experimentos faz, efetivamente, parte do universo do professor de Teatro, mesmo que nesse momento o contexto era muito específico.

Desta forma, entendo que utilizo o “vamos, acabe logo, meu bem” de forma contraditória, porque nesse caso não desejo apresentar uma conclusão como o gozo encenado da puta que espera que o seu cliente também chegue ao clímax rapidamente, mas sim pensar que a realização de uma pesquisa envolve tornar sua escrita o máximo compreensível para o leito. Então, espero que esta escrita tenha tomado a forma de um gozo idealizado, pela mulher, neste caso, um gozo que vem calmamente, longo, e com espasmos, de preferência, porque a leitura de algo sem espasmos, a meu ver, é uma leitura apática. Prefiro espasmos como momentos de necessidade de uma compreensão maior sobre o objeto, ou em forma de questionamentos, e também por que não, êxtase?

Recebido em 01/10/2016

Aprovado em 15/10/2016

Publicado em 10/01/2017

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. (1975). *How to do things with words*. Oxford University press.
- BATAILLE, G. (1968). *O erotismo*. Tradução de João Bernard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores.
- BOSCO, F. (2007). *Banalógicas*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- BRUCKNER, P.; FINKIELKRAUT. (1977). *A nova desordem amorosa*. São Paulo: Brasiliense.
- BUTLER, J. (1999). *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica.
- CECCARELLI, P. R. (2008). Prostituição – corpo como mercadoria. In: *Mente & Cérebro – Sexo*, v.4, dez.
- FÉRAL, J. (2009). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo, In: *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas, nº 8, p. 191 a 210. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP.
- JACQUES, P. B. (2007). Corpografias urbanas. Salvador, *Cadernos do PPG-AU*. Disponível em:

<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/Paola.pdf> Acesso em 16 Jun de 2009.

LEITE, G. (2009). *Filha, mãe, avó e puta: a história de uma mulher que decidiu ser prostituta*. Rio de Janeiro: Objetiva.

MARCOS, P. (1975). *O Abajur Lilás*. São Paulo: Brasiliense.

NAVARRO, R. L.; BRAGA, F. (2005). *O livro de ouro do sexo*. Rio de Janeiro: Ediouro.

PAVIS, P. (2008). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

ROUSELLE, A. (1984). *Pornéia: Sexualidade e amor no mundo antigo*. São Paulo: Brasiliense.

SCHECHNER, R. (2002). *Performance Studies: an introduction*. New York, USA: Routledge.

SILVA, T. T. (2000). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos culturais*. Petrópolis: Vozes.

SCHETTINI, R. I. A. (2013). *O Marujeiro da Lua: Jogos Performativos: política, poética e espetacularidade na formação de professores de teatro e de dança*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador.

¹ Estudante de Licenciatura em Teatro na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Bacharel em Psicologia (FTC). Bolsista CAPES-PIBID. Atriz e performer. E-mail: emanuellenascimento@gmail.com.

² Professora orientadora da pesquisa monográfica de Trabalho de Conclusão de Curso e do componente curricular, Estágio supervisionado I com encenação Prática de montagem: Prática de montagem, do curso de Licenciatura em Artes Cênicas, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Doutora em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA). Coordenadora do Subprojeto de Teatro “Jogos performativos”, linha de ação: Ensino Médio (PIBID-CAPES). Áreas de interesse: Pedagogia do Teatro; Encenação e Dramaturgia. E-mail: crisbarreto13@yahoo.com.br

³ Disponível em: www.davida.org.br

⁴ 4 Transcrição feita pela autora de trecho da entrevista oral, como parte extra do documentário “Um beijo para Gabriela”, 2012, dirigido por Laura Murray. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CvKkGPiXv0o>.

⁵ Traduzida no Brasil como Quando dizer é fazer.

⁶ I propose to call it a performative sentence or a performative utterance, or, for short, ‘a performative’. The term performative will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as the term ‘imperative’ is. The name is derived, of course, from ‘perform’, the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something.

⁷ BigThink é um canal de vídeos sobre variedades de conteúdo. A entrevista de Butler está disponível em: <http://bigthink.com/videos/your-behavior-creates-your-gender> Sem data de publicação, só indica “há mais de um ano”.

⁸ To say that gender is performative is a little different because ... For something to be performative means that it produces a series of effects. We act and walk and speak and talk in ways that consolidate an impression of being man or being a woman (...) Actually it’s phenomenon that’s being produced all the time and reproduced all the time. So to say gender is performative is to say that nobody really is a gender from the start.

⁹ “Performativity is everywhere – in daily behavior, in the professions, on the internet and media, in the arts, and in language. It and its sister term, “performative”, are very difficult to pin down. These words have acquired a wide range of meanings.”