

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
A ATUAÇÃO DAS MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 218 - 234, dez. 2020

E - ISSN: 2595.0347

O corpo da mulher como morada em *Habite-me*

Joana Vieira Viana

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis, SC)



Figura 1 – *O inocente*. Foto: Marcelo Paes de Carvalho. Acervo do espetáculo.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020218>

Resumo: Este artigo é fruto de diálogo e inte(g)ração com Carolina Garcia, atriz e produtora do espetáculo *Habite-me* (2019). O espetáculo, definido como teatro de máscaras, dança e bonecos, possui um prólogo e três quadros e trata de temas existenciais, tais como a vida e a morte, a relação com a passagem do tempo e o cuidado com o outro. A proposta, ao vivificar esses temas e entrelaçá-los ao corpo de uma mulher, também realiza um diálogo com os demais elementos da cena, adquirindo diferenciados contornos e os expandindo. *Habite-me* é fruto de um intercâmbio realizado entre artistas do Brasil, do Canadá (*Cie. Territoire 80*) e da Bélgica.

Palavras-chave: Habitar. Mulher. Teatro de animação.

The woman's body as a residence in *Habite-me*

Abstract: This article is the result of dialogue and interaction with Carolina Garcia, actress and producer of the theatre play *Habite-me* (2019). The show, defined as theater of masks, dance and puppets, has a prologue and three parts, and deals with existential themes, such as life and death, the relationship with the passage of time and care for others. The proposal, by enlivening these themes and intertwining them with a woman's body, also engages in a dialogue with the other elements of the scene, acquiring different contours and expanding them. *Habite-me* is the result of an exchange between artists from Brazil, Canada (*Cie. Territoire 80*) and Belgium.

Keywords: Inhabit. Woman. Animation theater.

A minha Casa é guardiã do meu corpo
E protetora de todas minhas ardências.
E transmuta em palavra
Paixão e veemência
E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca.
A minha Casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:
À uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla, argonauta
Por que recusas amor e permanência?
(Hilda Hilst)

Este texto é um exercício de diálogo com o espetáculo *Habite-me*¹, motivado pelas reflexões ao assistir à apresentação realizada em Florianópolis/SC, em maio de 2019². Reflexões essas complementadas por meio da posterior apreciação do vídeo do espetáculo³ e de entrevista com Carolina Garcia, atriz, pesquisadora e produtora de *Habite-me*.

Ao longo do percurso de escritura desse artigo, repleto de cumplicidades e compartilhamentos, tive acesso aos documentos da atriz, tais como diários de bordo, textos, projetos e imagens, os quais me permitiram adentrar nesse universo com maior propriedade.

Aproximo-me de um exercício fenomenológico, em sintonia com Bachelard (1993), ao descrever o caminho que me leva a uma morada, em seus atravessamentos, e em sintonia também com Nichan Dichtchekenian, psicólogo e professor de fenomenologia:

A Fenomenologia se propõe a habitar as coisas, elas mesmas. Habitá-las é manter-se numa relação de contemplação das coisas. A contemplação é um habitar as coisas, e fazer com que, através da observação, você vá cada vez mais se aproximando da intimidade delas, e percebendo o modo mais próprio delas serem. (DICTHCHEKENIAN, 2006, p.01)

No exercício fenomenológico de habitar o espetáculo, observá-lo e aproximar-me de sua intimidade, percebo a importância de um processo

¹ Teaser do espetáculo: <https://www.youtube.com/watch?v=UQN5JeELcUM> (N.E.)

² Apresentação realizada no evento PROVOCAÇÃO, produzido pelo Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense (UDESC) e Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) / Florianópolis/SC, em maio 2019.

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=y4Zv2OP9pqA&t=15s>

aprofundado de pesquisa, em que as questões conceituais vão se entrelaçando com as opções estéticas. O processo de montagem, iniciado em 2017 e com duração de dois anos, foi fruto do intercâmbio entre Brasil, Canadá e Bélgica, como descrito por Carolina Garcia⁴:

[o processo dessa pesquisa iniciou-se] por meio de um programa-piloto de pesquisa e criação para atores-animadores profissionais do Québec (Canadá) e do Brasil, numa parceria entre Conseil des Arts de Montréal (CAM), Festival Casteliers e l'arrondissement d'Outremont em colaboração com o Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo (Morro Reuter/RS). O projeto (...), contemplado neste programa-piloto, começou no Québec em janeiro de 2017, ocasião em que conheceu e iniciou o processo de montagem junto a presença fundamental de Émilie Racine, artista plástica e marionetista, que somou ao projeto Laurence Castonguay, especialista em mimo corpóreo e professora da Université du Québec à Montréal (UQÀM), e Paulo Balardim, diretor e professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). (...) Em janeiro de 2018, nova parceria entre o Conseil des Arts de Montréal (CAM) e o Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo (Morro Reuter/RS), propiciando a vinda das artistas canadenses para o Brasil. Uma terceira residência aconteceu no Festival Internacional de Máscaras do Cariri, propiciando uma nova vinda da *Cie Territoire 80*, com Émilie Racine e Elaine Juteaux. (...) Novos artistas foram incorporados ao processo: o artista plástico Élcio Rossini (Porto Alegre/RS) contribuiu com a presença de infláveis que possibilitaram novos signos à cena e Tuur Florizoone (compositor Belga) se juntou à equipe provocando estímulos e criando o ambiente sonoro/musical; os figurinos de Cristina Lisot (Caxias do Sul/RS) colaboraram para a unidade do conjunto. (GARCIA, 2020)

Habite-me é um espetáculo solo, definido como teatro de máscaras, dança e bonecos, possui um prólogo e três quadros, intitulados *Os Enamorados*, *O Eterno Retorno* e *O Inocente*. Trata de temas que perpassam questões filosóficas e metafísicas, tais como a vida e a morte, a relação com a passagem do tempo e o cuidado com os outros. Temas que surgem nas ações das personagens vivificadas e entrelaçadas no corpo de uma mulher, atriz, que “dialoga fisicamente” com os demais elementos da cena, expandindo-a e lhe fazendo ganhar diferenciados contornos. Carolina Garcia, fala sobre o sentido do termo habitar, na criação do espetáculo:

⁴ Informações extraídas de material disponibilizado pela atriz, que constam em projetos e materiais de divulgação do espetáculo.

Um corpo não tem oco, busca sempre uma forma de compensação aos seus vazios. *Habite-me* surge como um convite para preenchimento de um corpo/casa que busca o preenchimento por meio de compensações da presença desse outro numa construção maior de reflexões e sentidos de nossa presença no planeta. Podemos estar num lugar (ou com o outro - boneco, objeto, ser humano, luz, árvore...), mas é o sentido de pertencimento, a disponibilidade que abrimos em nós que traz a intimidade que faz com que habitemos esse outro ou esse espaço (ou ele venha a habitar a nós mesmos). (GARCIA, 2020)

Habite-me; aceito o convite

Antes de entrar, ainda olhando pelas frestas da porta, pelos furos da cortina, pergunto-me: o que é habitar? Que é isso, de fazer morada em algo ou algum lugar? O que habito e o que habita em mim? Entro, silenciosamente e devagar, no imaginário do espetáculo. Acomodo-me e passo a habitar a cadeira de um teatro.

No prólogo, a atriz, cara a cara com o público, fala parte do poema *Primeira Elegia*, de Rainer Maria Rilke. Sua voz ecoa, silenciando o mundo. Sua presença, despida de qualquer artifício ou personagem, torna as palavras ainda mais potentes. O corpo da atriz, na simplicidade e ao mesmo tempo complexidade de ser/estar no mundo, aqui e agora, revela uma forma de habitar e ser habitada. A vida que a atriz evoca em sua presença parece contradizer o texto, e paradoxalmente parece reforça-lo. Prepara para a jornada que se inicia.

A poesia traz a dimensão da morte, das ausências, dos vazios. Fala de como é estar ausente de si mesma, não mais ser, nem habitar nem ser habitada:

Estranho, ver tudo o que se encadeava esvoaçar solto no espaço. Estar morto é penoso e cheio de recuperações, até que lentamente se divise um pouco da eternidade. (...) Como suportar, como salvar o visível, senão fazendo dele a linguagem da ausência, do invisível? As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou. (RILKE, 2013)

Com estas palavras, a atriz parece adentrar o universo descrito no poema, “um espaço em que nenhuma palavra nunca pisou” (RILKE, 2013). A música oferece um fio condutor, compondo um ambiente onírico por onde a atriz passa de um estado a outro.

Os enamorados

O ambiente primeiro da cena remete a uma casa desabitada, uma casa onde os móveis foram cobertos para que a poeira não tomasse conta. Ao mesmo tempo é um não-lugar, um lugar nenhum. Neste ambiente a atriz se acomoda desconfortavelmente e ensaia a morte em seu sono, até que toma fôlego. Este ar, sopro vital, élan, é um dos elementos principais de todo o espetáculo. Ele faz parte de tudo ali, tudo respira. O cenário respira, os objetos, a atriz, o figurino, a luz; tudo tem esta força vital, o sopro da vida.

A escolha pelo uso da máscara como recurso cênico traz referência a uma forma peculiar de habitar e ser habitado. A máscara revela ao esconder. Evidencia o corpo enquanto as linhas de expressão, apesar de fixas, movimentam-se por meio da nossa imaginação. A máscara é porosa, ao proporcionar a integração com a atriz/ator e o diálogo entre os elementos da cena, a dramaturgia e o/a espectador/a:

Uma parcela significativa do Teatro de Máscaras traz em si, como pressuposto da dramaturgia, a metamorfose que se opera no corpo do ator e do espectador, dado que a máscara não atua de forma solitária, mas em relação com um “outro”, estabelecendo um jogo corporificado em pelo menos quatro vias, concernentes ao trânsito interno-externo do atuante, bem como ao da recepção. A máscara busca com o espectador uma relação em que as posições temporal e espacial desmantelam o olhar unívoco envolvendo o eixo cena-recepção. (COSTA, 2010, p.15)

O primeiro personagem que a atriz veste é uma mulher mais velha, que exprime cuidados e cuida. O corpo ficcionado traz elementos de tempo passado. Tempo que já foi, mas que ainda está sendo. Ela dialoga com outro personagem, um homem sem cabeça. Há uma relação de afeto entre eles. A personagem demonstra amor pelos vazios do outro.

A cena nos lembra de que necessitamos de cuidado, principalmente no início e fim da vida, e cuidamos, por toda ela. O cuidado é algo inerente em nós, seres humanos. Em nós, mulheres, o cuidado é quase uma sentença, um destino certo. Historicamente há uma divisão (e valoração) do que é atribuído às mulheres, como os cuidados com a família e a casa, que separa e hierarquiza a

lida com os tecidos em contraponto à madeira e metal; destina à mulher, o lugar do maleável e do cuidado. (RAGO, 1998)

Em sua capacidade de cuidar, de com o outro dividir a vida e a espera, a personagem evoca a sabedoria das mulheres sábias, que nem sempre se relaciona com o tempo vivido, como coloca Clarissa Pinkola Estés:

Falar da imagem profunda da grande avó como um dos principais aspectos do arquétipo da mulher sábia não é falar de alguma idade cronológica ou de algum estágio na vida das mulheres. (...) *ser sábia* não chega de repente perfeitamente formada e se amolda como uma capa sobre os ombros de uma mulher de determinada idade. A *grande* clareza e percepção, o *grande* amor que tem magnitude, o *grande* autoconhecimento que tem profundidade e amplitude, a expansão da aplicação refinada da sabedoria... tudo isso é uma “obra em andamento”, não importa quantos anos de vida a mulher tenha acumulado. (ESTÉS, 2007, p.12)

Voltando para a cena, o casal parece esperar algo. O tempo está presente nesta espera. O tempo se afigura, não só no corpo envelhecido dos personagens, na vida compartilhada do casal, mas também na lembrança de um tempo vivido, uma obra em andamento, como colocou Estés.



Figura 2 - *Os enamorados* – Foto: Marcelo Paes de Carvalho. Acervo do espetáculo

É no espaço que enxergamos o tempo (BACHELARD, 1993), nos contornos do espaço, do corpo, o tempo faz sua morada, ou ainda, no instante,

onde “tudo o que habitar cede ao habitante”, como é dito no poema *Habitar o tempo*, de João Cabral de Melo Neto:

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre,
em ponta de agulha e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
habitá-lo, na agulha de cada instante,
em cada agulha instante: e habitar nele
tudo o que habitar cede ao habitante.

E quando a morte chega, levando a vida daquele corpo, a vida, dele se aparta. Ela, a atriz, com todo cuidado, deles se aparta. Ali, quando a morte chega, um alicerce da casa se infla.

O eterno retorno

O ambiente muda completamente. Como num sonho, onde tudo se transforma em um instante, as mudanças de um estado a outro acontecem a olhos vistos. As transições são realizadas, às vezes, na precisão de um movimento, nem sempre perceptível, provocando um misto de espanto e encantamento. O cenário, em sua presença de organismo vivo, que se multiplica, se infla como uma planta que germina em tempo acelerado, ganha espaço, atua.

No espetáculo como um todo, não dá para saber ao certo onde está a vida. Na atriz, com certeza, mas não é só nela (como se fosse pouco), e nem sempre é fácil distinguir onde está a atriz e o que é o objeto. Há uma associação, um entrelaçamento entre atriz e forma animada tão profundo, que não se pode assegurar com certeza quais os limites de uma e outra. Como define o diretor do espetáculo, Paulo Balardim:

(...) a interpretação do ator é reelaborada a partir de uma relação íntima com o objeto e seu entorno, que envolve aspectos físicos e que permite um diálogo do ator com o objeto e/ou espaço e também a estruturação de um novo corpo, dotado de específicos e próprios significantes, amalgamado pela simbiose do corpo do ator em relação com os demais elementos através da ação. (BALARDIM, 2013, p. 34).



Figuras 3 e 4 – *O eterno retorno*. Fotos: Jerusa Mary e Emanuel Orengo, respectivamente.

Destaco a importância de se pensar a relação atriz/forma animada como diálogo, o que permite perceber a contribuição do objeto e dos outros elementos da cena como atuantes na composição do todo. A cena incita uma predisposição

para ouvir o que tem a dizer as máscaras, os bonecos, os objetos e demais elementos (espaço, cenário, música, dramaturgia, luz, figurino); ela solicita uma escuta à materialidade e à potência poética, metafórica.



Figura 5 - Atriz com infláveis. Foto: Emanuel Orengo. Acervo do espetáculo.

A vida está em tudo, mas brinca, ora está, ora não está. Brinca como a atriz, que dança nos momentos de leveza. Como um pula-pula inflável, a vida vai, e de repente não está mais. E será que não é assim mesmo? Um corpo vivo, que pula, brinca, ama, ri, sofre; de repente não está mais.

A constatação de que a vida de repente não está mais, a relação vida/morte, que é tão cara ao teatro de animação, é um dos elementos fundamentais do espetáculo. A morte, ou melhor, o duplo morte/vida, atua como um personagem.

O tempo, o espaço, o corpo, o sopro, o cuidado, tudo gira em torno da característica de efemeridade essencial nos seres humanos. Como define Ariano Suassuna, nas falas do personagem Chicó, de *O Auto da Compadecida*: "(...) o único mal irremediável, aquilo que é a marca do nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo, morre."(SUASSUNA, 1983, p.56)

Tratar de vida e morte no teatro de animação é se aventurar em um exercício de metalinguagem, uma vez que o ato de animar carrega, em sua essência, ecos desta realidade inexorável. Há uma potência expressiva e poética

na dinâmica de construção e desconstrução que se opera diante do público: “neste entre-dois, se localiza o paradoxo da marionete. Seus gestos cheios de um silêncio que lembra a morte. Ela transcende o real para unir as forças opostas da vida e da morte.” (NOGUÈS, 2017, p.26)

A presença da vida e da morte em todos os elementos do espetáculo é possível não só pelas escolhas estéticas e conceituais feitas pela equipe, mas também se efetiva no engajamento físico e psíquico da atriz, na medida em que anima tudo o que toca. O tocar, aqui, não se refere apenas ao tato, mas ao que entra em contato. Toca-se com o olhar, com a intensão, com o gesto e com o corpo, como um todo. Carolina Garcia fala que a pesquisa de animação no *Habite-me* se relaciona com os diferentes pontos de contato com a matéria animada:

É possível, com várias partes do corpo, mover um outro corpo ou colocar em movimento um boneco olhando para ele, sem precisar fisicamente estar tocando nele. Um toque pode unir o sistema nervoso de um corpo humano a outro corpo, mas, por onde nos tocamos? O primeiro toque pode ser a vibração de um olhar, mesmo o outro corpo sendo inerte; também pode acontecer na escuta de um som, no tato para além das mãos. A partir do contato de um com o outro, ocorre a indução de um novo equilíbrio, ora conjunto e ora dissociado. No estabelecimento de diferentes pontos de contato, na mediação do jogo entre os corpos, a gravidade e as características físicas de cada um criam dinâmicas de vida e morte, presença e ausência, texto e silêncio, que associados ao olhar do outro, o observador, fornece sentido e vivência renovada a cada apreciação. Neste jogo de sensibilidades está presente o sentido de pertencimento e habitação. (GARCIA, 2020)

Amplia-se, deste modo, o conceito de animar e as dimensões da ideia de habitar e ser habitado. Ainda nas palavras de Carolina Garcia:

(...) quando a gente tem um sentimento de pertencimento, de habitar algo, a nossa presença não está dissociada daquele espaço, daquele ser, daquela memória, daquela coisa da qual a gente se sente habitando. A gente está dentro e não olhando de fora. É como se criasse uma certa simbiose, como se o corpo se expandisse nesse lugar, para ser um corpo maior do que esse contorno de imensidão. O nosso contorno fica um pouco maior do que a nossa própria pele, quando a gente está em relação íntima com o outro, quando se sente pertencendo, habitando o outro. (GARCIA, 2020)

Em seus diários de bordo, a atriz faz referências às diversas formas de habitar e à teoria das cinco peles de Hundertwasser, sobre a identificação dos seres humanos com o mundo ao seu redor. Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), foi um artista, pintor e arquiteto, que defendia a integração do ser humano com o ambiente. Ele entendia a relação do ser com o mundo a partir da existência de cinco peles, a saber: epiderme, vestuário, casa, meio social e planeta.

Para Hundertwasser, as Cinco Peles são mais que uma teoria, é um modo de viver em equilíbrio na Terra, evidenciando a relação homem-natureza como conexão do indivíduo consigo mesmo, com as diferentes culturas e com o meio em que vive. O ser humano, para o artista, é um ser de camadas que se desenrolam em movimentos espirais que partem do eu-profundo para o mundo exterior e volta para o interior novamente, ou seja, o movimento inicia-se no umbigo e se expande interligando as Peles como níveis de consciência do indivíduo. (VASCONCELOS, 2015, p.31)

Voltando aos questionamentos primeiros, refletindo sobre o que seria habitar e ser habitado, e revisitando a *Poética do Espaço* de Bachelard (1993), entendo que habitar diz respeito a um sentido de ser/estar no mundo, na presença própria de cada um(a), na forma como se relaciona consigo mesmo(a), com o outro(a) e com o espaço/natureza. Nichan Dichtchekian sintetiza: “Em Bachelard, assim como em Heidegger, habitar equivale a um casamento, a uma conjunção única entre cada um de nós e correlativamente, simultaneamente, com o mundo.” (DICHTCHEKIAN, 2015)



Figura 6 - *O inocente*. Foto: Elaine Juteaux. Acervo do espetáculo.

O inocente

O engajamento da atriz com todos os elementos do espetáculo é o mesmo do ser humano com o mundo, em seu habitar. Esta subjetividade filosófica, do que é o ser humano, seu caráter visceral e íntimo está presente no espetáculo, em cada detalhe, mas principalmente no corpo da atriz. O corpo seria lugar de encontro, habitável e habitante. O corpo da mulher reforça ainda outras complexidades, de uma casa útero, ninho, concha. Um corpo refúgio.

Pensar em corporeidade no contexto do espetáculo é pensar em um micro/macrocosmo, onde o universo, o infinito, se relaciona com o íntimo. O corpo é materialidade, movimenta-se e sua dança “abre no espaço a dimensão do infinito” (GIL, 2002); existe em objetividade e subjetividade, como explicita Alvorí Ahlert:

O termo corporeidade indica a essência ou a natureza do corpo. A etimologia do termo nos diz que corporeidade vem de corpo, que é relativo a tudo que preenche espaço e se movimenta, e que ao mesmo tempo localiza o ser humano como ser no mundo. É a maneira como o ser humano se diz de si mesmo e se relaciona com o mundo, com o seu corpo enquanto objetividade (matéria) e subjetividade (espírito, alma) num contexto de inseparabilidade. (AHLERT, 2011, p.04)

Habitar o corpo de uma mulher⁵ é o que fazemos primeiro, antes mesmo de nascer. O útero, este lugar-gestação, do qual todos nós viemos, dá contorno, acolhe e protege. Carolina Garcia faz referência ao corpo da mulher como habitável:

Como mulher, temos a biogênese de um corpo capaz de dar vida a outro corpo, que antes do contato íntimo era, talvez, uma semente. Nossa disponibilidade e habilidade orgânica de transformação física e resiliente para abrir espaço interno, adaptando nosso equilíbrio e compartilhamento de movimentos, fornecendo habitação é, portanto, natural. Nesta relação não existe a manipulação de um em sobreposição ao outro, é um diálogo constante. Adaptamos nosso peso, equilíbrio, vetores de força, glândulas, vísceras, sinapses, dividimos alimento e energia. Co-criamos em um mesmo corpo que são dois (ou mais). (GARCIA, 2020)

O corpo da mulher traz em si a ideia da criação como potência, em suas idiosincrasias: sangrar e parir. Diana Corso coloca que a mulher é uma espécie de moira⁶, estando presente no início e no fim da vida; no nascimento e pelo cuidado despendido com bebês, idosos e doentes terminais.

Há algo na feminilidade que é tão inefável, que é tão indescritível, que é tão difícil de ver, e esse algo diz respeito a essa primeira e a essa última cena, do aparecer e do desaparecer. (...) o seu corpo [está] ao dispor de algo que é o ponto de nascimento do sujeito e o ponto de nascimento do sujeito é exatamente o ponto de origem e o ponto de origem é também lugar da morte, da inexistência. Há algo de insuportável no corpo da mulher, e este algo de insuportável é exatamente a morte. (CORSO, 2016)

Em cena, a dança abre o espaço, como um filho que alarga o corpo da mãe, por não mais caber. O som dos pássaros anuncia um novo amanhecer, um novo estado de existência. Nasce uma criança, nasce uma mãe, que volta a ser criança, outro modo próprio de ser no mundo, outro habitar e ser habitada.

⁵ Aqui, estarei tratando o corpo feminino, como o de mulheres que nasceram genotipicamente mulheres, pois que a feminilidade e o ser mulher, vai além deste fato.

⁶ As moiras, divindades da mitologia grega, eram responsáveis pelo destino dos deuses e humanos. Eram representadas por três mulheres em uma roda de fiar, onde a primeira criava, a segunda tecia e a terceira cortava o que seria o fio da vida de todos os seres.



Figura 7 - *O inocente*, dança do bebê. Foto: Jeruza Mary. Acervo do espetáculo.

Na ausência do filho, mais um modo de ser próprio, no mundo. As condições vão se transformando, incessantemente, na certeza de que a única verdade possível está na transformação, na perenidade.

Tudo vai, tudo torna; a roda da existência gira eternamente. Tudo morre, tudo torna a florescer. A roda da existência torna a florescer; correm eternamente as estações da existência.

Tudo se destrói, tudo se reconstrói. Eternamente se edifica a mesma casa da existência. Tudo se separa, tudo se saúda outra vez; o anel da existência conserva-se eternamente fiel a si mesmo. (NIETZSCHE, 2002, p.346)

A vida e o desmanchar do bebê, na cena, evoca as questões da maternidade, que são muitas. No corpo da mulher, há um filho que se desmancha a cada mês, na menstruação, atualizando um sentimento de perda, que é inevitável. Este sentimento prevalece quando o filho não vem, e também na sua concepção. Quando se é mãe, há algo que se deixa de ser, e quando

não se é, também. Em que canto da casa guardar este sentimento? Como lidar com o que poderia ter sido e não foi?

Quando a personagem, ainda dilacerada, com as entranhas à mostra, guarda num canto o que resta deste filho que não foi, ou foi em imaginação, e ainda é capaz de dançar, de dar vida, de criar, em um exercício pleno de resiliência, penso na frase de Nietzsche “só quem tem o caos dentro de si pode dar à luz uma estrela bailarina” (NIETZSCHE, 2002) e entendo que a melhor forma de lidar com o que nos aterroriza – a solidão, a morte, o sofrimento – é se reinventar e dançar os vazios que nos constitui.

Referências

- AHLERT, Alvor. Corporeidade e educação: o corpo e os novos paradigmas da complexidade. *Revista Ibero-Americana de Educação*. V.1, nº56, p.1-13, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALARDIM, Paulo César. *Desdobramentos do Ator, do Objeto e do Espaço*. Florianópolis, 2013. Tese (Doutorado) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.
- CORSO, Diana. *O insuportável do corpo feminino*. Vídeo. Canal Café filosófico da TV Cultura. Exibido em dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oHiLo8nTyT0&t=1079s> . Acesso em 01/06/ 2020.
- COSTA, Felisberto Sabino da. Máscara: corpo. Artificio. In: BELTRAME, Valmor Nini e ANDRADE, Milton de (Org.) *Teatro de Máscaras*. Florianópolis: UDESC, 2010. p.11-26.
- DICHTCHEKENIAN, Nichan. *O Mundo é a casa do homem*. Palestra proferida em 29/09/2006. Disponível em: http://www.fenoegrupos.com/JPM-Article3/pdfs/Nichan_Mundo.pdf . Acesso em 15/07/2020.
- DICHTCHEKENIAN, Nichan. *A poética como revelação do habitar em Heidegger e a poética como constituição-mundo em Bachelard*. Vídeo da palestra proferida em 29/09/2014. Publicado em 16 de janeiro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xy7IZpCzFzU> . Acesso em 22/06/2020.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem*. Rio de Janeiro: Rocco. 2007.
- GARCIA, Carolina. Entrevista concedida a Joana Vieira Viana via *Whatsapp*. 20 de junho a 30 de julho de 2020. Entrevista.

- GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NETO, João Cabral de Melo. *Habitar o Tempo*. Poema. Disponível em: <https://solangef.wordpress.com/2008/12/29/joao-cabral-de-melo-neto-habitar-o-tempo/>. Acesso em 24/06/2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Ebook, 2002. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf>. Acesso em 20/07/2020.
- NOGUÈS, Joëlle. Transfiguração dos corpos. Os corpos pensantes. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 13, v.17, 2017. p.15-29.
- RAGO, Margareth. Epistemologia Feminista, Gênero e História. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pilar (Orgs.). *Masculino, feminino, plural: Gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução: Dora Ferreira da Silva. 6 Ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013. E-book, disponível em <https://books.google.com.br/books?hl=pt-PT&lr=&id=mVkbAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT3&dq=Rainer+Maria+Rilke+Elegia+de+du%C3%ADno+estranho+n%C3%A3o+habitar+mais+terra&ots=1AL4mKnsxe&sig=IqluOm0rOA55dA8LHwDMjwrPQ#v=onepage&q=Rainer%20Maria%20Rilke%20Elegia%20de%20du%C3%ADno%20estranho%20n%C3%A3o%20habitar%20mais%20terra&f=false>. Acesso em 20/07/2020.
- SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 19 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1983.
- VASCONCELOS, Romíria Penha Turcheti. *A corporeidade do artista da cena por uma perspectiva das "peles"*. In: I Semana Acadêmica do Curso de Teatro. UFSJ: 2015. Anais da I Semana Acadêmica do Curso de Teatro. São João del-Rei, MG, p.31-41.