



Ephemerera

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

**“A MULHER E O RALO”:
Corpo, Morte, Loucura, Vômito, Excreções e Delírios**

“THE WOMAN AND THE DRAIN”:
Body, Death, Madness, Vomit, Excretions and Deliriums

Heleniara Amorim Moura

 <https://orcid.org/0000-0003-4970-1353>

Marina Freire Brandt

 <https://orcid.org/0009-0006-8439-8627>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7377

“A mulher e o ralo”:

Corpo, Morte, Loucura, Vômito, Excreções e Delírios

Resumo: O artigo analisa o média-metragem “A Mulher e o Ralo”, produzido durante a pandemia de Covid-19, abordando temas como morte, loucura e a degradação dos afetos. A obra reflete o impacto emocional do período pandêmico, utilizando uma estética visceral para retratar a destruição dos corpos e a fragmentação das subjetividades. Explorando o colapso entre vida e arte, o filme mescla vídeo e foto-performance, criando uma narrativa coreográfica e poética sobre a psique feminina e sua relação com o corpo em crise. A metodologia de análise fundamenta-se nas teorias da performance de Stella Fisher e Eleonora Fabião, no conceito de fantasmagoria de André Lepecki, na estética da crueldade de Antonin Artaud e na compreensão histórico-cultural da loucura de Michel Foucault. O artigo examina como essas referências teóricas ajudam a entender o processo de desconstrução e reconstrução de corpos e afetos ao longo das quatro cenas do filme. Cada cena, com sua estética independente, reflete uma invenção poética e visual única, ligada à narrativa maior de fragmentação, excreção e loucura. A análise também foca na experimentação artística que emergiu da necessidade de adaptar as práticas cênicas ao audiovisual, rompendo fronteiras entre presença física e virtual.

Palavras-chave: videoperformance; crítica; mulher; loucura; morte.

“The Woman and the Drain”:

Body, Death, Madness, Vomit, Excretions and Deliriums

Abstract: The article analyzes the medium-length film “A Mulher e o Ralo”, produced during the Covid-19 pandemic, addressing themes such as death, madness and the degradation of affections. The work reflects on the emotional impact of the pandemic period, using a visceral aesthetic to portray the destruction of bodies and the fragmentation of subjectivities. Exploring the collapse between life and art, the film mixes video and photo-performance, creating a choreographic and poetic narrative about the female psyche and its relationship with the body in crisis. The analysis methodology is based on the performance theories of Stella Fisher and Eleonora Fabião, André Lepecki’s concept of phantasmagoria, Antonin Artaud’s aesthetics of cruelty and Michel Foucault’s historical-cultural understanding of madness. The article examines how these theoretical references help to understand the process of deconstruction and reconstruction of bodies and affections throughout the film’s four scenes. Each scene, with its independent aesthetic, reflects a unique poetic and visual invention, linked to the larger narrative of fragmentation, excretion and madness. The analysis also focuses on the artistic experimentation that emerged from the need to adapt scenic practices to audiovisual, breaking boundaries between physical and virtual presence.

Keywords: videoperformance; criticism; woman; madness; death.



1 Descomeços...

Mais de quatro anos se passaram. As sensações ainda podem ser sentidas no corpo. A memória vez ou outra escapa por alguma fissura no plano do tempo presente. Aquele momento marcou para sempre todos os corpos. Assim como a produção dessa obra visceral que é “A mulher e o ralo”¹. Realizada em plena pandemia do Covid-19, o média-metragem fala da morte, da degradação e da falência dos afetos, ao mesmo tempo em que os próprios afetos são os mais vivos possíveis, levados ao extremo da loucura. Dessa forma, era de vida e morte que estávamos falando. O mesmo assunto que rondava a humanidade.

A produção dessa obra foi, para grande parte da equipe, uma retomada de fazeres artísticos ainda em um período de muito medo do contágio. As filmagens, como atividade presencial, foram totalmente afetadas por aquilo mesmo que se contava na tela: a morte iminente, os afetos deteriorados nas casas, o engasgo com toda a situação mundial. Aquele foi o momento de vomitar tudo que ficou guardado por tanto tempo no recolhimento das quarentenas individuais. Estávamos rompendo a pele fina que se formou em torno de cada individualidade e excretando tudo que ficou apodrecido lá dentro.

Era também um momento de muita experimentação no jogo das artes cênicas. Perdida a presença das salas de teatro, o audiovisual passou a ser uma possibilidade; artistas começaram a contar histórias pelas mídias, dilacerando fronteiras entre a vida e a arte². “A mulher e o ralo” nasceu desse instante novo de criação, havia a câmera e o corpo fragmentado em tantos cacos que a impressão era que nada poderia captar esse estilhaçamento. Construíamos retrato abstrato em movimento, numa estética vomitada no ralo do chuveiro, sorvedouro de dores, sonhos, medos e alucinações. A crueldade das cenas pinta o real: a própria existência com suas ausências, destruição e morte.

E havia ainda o redimensionamento do tempo, a gravação de horas de filmagens, editadas em minutos: a obra foi produzida a partir de performance filmada sem limite temporal e depois

1 O média-metragem foi lançado em outubro de 2020 no VII Congresso Internacional em Estudos Culturais - Performatividade de Gênero na Democracia Ameaçada - realizado em Aveiro, Portugal. Texto e direção de Heleniara Moura; atuação, edição e produção de Marina Freire; produção de Camila Nogueira. Em uma sessão virtual, foi lançado no Brasil, um mês depois, e contou com a participação de espectadores, e está disponível no *Youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=-nq_9cWrk2A&rco=1. Posteriormente, a trilha sonora foi disponibilizada no *Spotify* pelo duo de música experimental “Ruídos do Céu Profundo” composto pelos artistas Toninho Costa e Rafa Marinho, disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6rQ0q2aMhJlV3rj87AhHvF?si=SMQuUjvwRxGoWVbtKXyHog>. O conto que deu origem ao processo foi publicado pela Editora Texto Território em 2023 e encontra-se nas referências (Moura, 2023).

2 Apenas para citar alguns trabalhos, as montagens do Grupo Galpão em 2021, em especial o espetáculo *Como os ciganos fazem as malas – Um texto escrito no ar*, experiência teatral transmitida no aplicativo *Telegram*. Também o espetáculo documental *Peça* protagonizado por Marat Descartes em 2020, realizado de maneira híbrida, parte ao vivo, parte gravada, em formato digital, no canal do *Youtube* “Corpo Rastreado”. Não podemos deixar de mencionar também as mudanças da cena acadêmica: produções audiovisuais nos trabalhos de conclusão dos cursos de graduação em artes cênicas foram constantes no período.



remontada em 20 minutos de vídeo. Na síntese-mímese do cinematográfico, é preciso captar o detalhe, olhar a fenda imagética que transmite ao espectador uma história em cena. No centro de tudo, performa-se uma dança do corpo em composição dadaísta, há um processo de desconstrução pela palavra-imagem. Tudo significa, ressignifica, des-significa, esvaem-se corpos alimentares de diversas naturezas: físicas, materiais, sentimentais e psíquicas. Como descrito na sinopse do filme:

“A Mulher e o Ralo” é um trabalho artístico sobre a vida e a morte, sobre o corpo e a dor, sobre a fome e o nojo, sobre a loucura e a festa. Ao mesclar imagens de vídeo-performance e foto-performance, a montagem virtual traz à cena uma narrativa sobre as tensões vividas por uma mulher e seu corpo. Corpo este, que transborda na cena e dá materialidade aos dias. Situado entre o real e o absurdo, traz à baila o universo de uma psiquê feminina no processo de constituição de sua autoimagem, que se constrói a partir de uma linguagem poética, coreográfica, sonora e plástica (Tríade Arte Coletiva, 2021).

O filme é composto de quatro cenas, cada uma com estética própria de cores e estilos de montagem que conversam diretamente com o conteúdo. Embora a montagem seja inspirada num conto, ao compormos as cenas a partir da performance, vieram à tona linguagens artísticas de diversas naturezas: as poéticas dos corpos percorriam as sonoridades das cores. Na ausência ou na presença demasiada desses elementos de som e de cor, o início e o fim da história se interpelam. Por isso, o caráter independente de cada cena, cada uma delas apresenta, a seu modo, uma invenção.

Assim como cada cena apresenta uma estética própria e independente, este texto conduz a análises também independentes, porém que se apoiam em pequenos rastros que se ligam ao fio condutor do artigo: de fissuras que brotam fantasmas, de fantasmas que viram movimento, de movimento que vira ação, de ação que leva ao estilhaçamento, do estilhaçamento que leva à loucura e à morte. A metodologia de análise fundamenta-se nas teorias da performance de Stella Fisher e Eleonora Fabião, no conceito de planos de composição de André Lepecki, na estética da crueldade de Antonin Artaud e na compreensão histórico-cultural da loucura de Michel Foucault. O artigo examina como essas referências teóricas ajudam-nos a compreender o processo de desconstrução e reconstrução de corpos e afetos ao longo das quatro cenas do filme.

2 A apresentação de um romance insólito

A primeira cena retrata uma dança de suavidade aparente com o ralo, evoca a história de amor entre a mulher e seu sorvedouro. Em tempo vertido e invertido, numa inspiração que remete aos quadros entrecortados de George Méliès³, que distorcem espaço e tempo, as poucas cores realçam a coreografia. Os movimentos de enlace, as sonoridades e a poesia traduzem essa relação de forma romântica e acolhedora. O espectador é levado a um prefácio poético que recita ao público

3 George Méliès (1861-1938) foi um importante artista francês que empregou fantasia e efeitos especiais em seus filmes, inspirado em sua profissão de ilusionista. No filme, foram utilizadas sequências que lembram *stop motion* e a técnica de inversão da filmagem (como se o filme rodasse de trás para frente).



a história de amor, mas nas imagens faz o movimento de uma cena linear, seguida de seu avesso. Por isso, a suavidade é aparente, os movimentos contrários oprimem e retornam a um passado com esse objeto-amante. O ralo é personificado amorosamente e ganha conotações várias no movimento da dança (Imagem 1): é rosto que se beija, é coroa que encanta, bateia em que se balança o metal raro, espelho de sexo e desejo. Assim, a mulher e o ralo são dois corpos que desencadeiam uma insólita história apresentada em símbolos, metáforas e sinestésias. A linguagem desemboca em uma poética de corpos e palavras, acompanhadas sonoramente por dedilhados que relembram as caixas de música e suas bailarinas autômatas. Os minutos iniciais do videoperformance são convite para a entrada nesse mundo repleto de males da alma e doenças do corpo, dentro e fora da tela.

Imagem 1 – *Frame* da primeira cena



Fonte: A MULHER [...], 2021

3 Águas e Contaminações, Planos e Dilacerações

Ao adentrar a segunda cena, o espectador é inserido no espaço quadrático de um banheiro. Embora pareça estável, o ponto de vista se alterna em uma multiplicidade de miradas e planos, ora baixos, ora próximos, ora de cima, ora dentro da personagem que nos empresta o olhar. Os signos visuais levam a uma geometria cúbica e estilhaçada, composta em linhas, volumes e massas que remetem a imagens sentimentais desse ser que transborda em águas a verter da pia, do chuveiro e dos olhos. Numa tonalidade branca e higienista, essa cena é a mais literal da obra, retratando a realidade dilacerante dessa mulher. Também é uma cena cujos planos revelam muitas camadas.

André Lepecki fala dos planos de composição que são “uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos” (Lepecki, 2012, p. 13). Esses elementos podem ser desde coisas concretas como o chão e a água até coisas não diretamente palpáveis como conceitos e o gozo contidos em todo objeto estético. Os planos em uma só obra podem ser diversos e se sobreporem,



produzindo também linhas transversais de um ponto ao outro, colocando os elementos em relação, numa intrincada cartografia. No caso de uma obra como “A mulher e o ralo”, muitas camadas se sobrepõem: planos que se relacionam com a dança, com a literatura e com a produção audiovisual em uma profundidade mais visível e os planos que se aprofundam na experiência, como o plano do fantasma que emerge do “solo” fissurado em que pisávamos. O nosso solo jamais poderia ser uma folha em branco devido a tudo que rondava a produção. Pisávamos em uma terra nada firme: já mencionamos o medo, a temática e as questões individuais de cada participante. Os “fantasmas” são tudo aquilo que ficou ali soterrado, que para a socióloga norte-americana Avery Gordon, citada por Lepecki, são “todos aqueles fins que ainda não terminaram” (Gordon *apud* Lepecki, 2012, p. 15). É tudo aquilo que ainda paira e vez ou outra brota de alguma fissura das relações e nos faz tropeçar.

Esse nosso solo fissurado foi traduzido em imagens de diversas formas. Podemos destacar o piso do banheiro encharcado de água além do chão, onde acontecem as outras cenas, sempre coberto de folhas e sujeira. Mas também é do próprio buraco do ralo que se forma a maior fissura de todas. Dela, não só brotam todos os fantasmas, mas também brota a força de gravidade que puxa toda a coisa produtora de afetos. Os fantasmas do medo da morte remetem paradoxalmente ao amor por essa mesma morte. Nesse sentido, os fantasmas de todo um tempo presente formaram o residual que provocou os tropeços necessários para que a obra tomasse forma. E como esses fantasmas estavam presentes! Presentes no medo que assolou os corpos e nos expôs à fragilidade da morte, muitos de nós mais expostos que outros. Interessante artigo de Daniela Lima (2020) estabeleceu uma relação entre o corpo-utópico conceituado por Foucault e o corpo que passa pela situação da pandemia, que se transforma em corpo-vetor. A autora analisa política e filosoficamente a relação desses corpos em si, entre si e na sociedade, através de uma esfera do biopoder que elege aqueles que podem ou não morrer. Compreender essas realidades desiguais e a força de sua crueldade desembocava nesse imenso vazio que tomava a obra.

Os planos assim apresentam-se a partir de muitos significados: o ralo é sorvedouro de dores e medos, a água é a salvação de toda e qualquer contaminação. Nessa segunda cena, o corpo é exposto à nudez e o despir-se retoma uma horda de sentidos: cada peça de roupa ao chão desmancha uma camada da compreensão do ser mulher, da solidão, das lembranças que emergem das águas e assolam a personagem até a vômito. O banheiro é o espaço da instabilidade externalizada pela captação das imagens trêmulas e diluídas. O banho expurga por dentro e por fora as doenças e os males. Os espasmos do corpo permitem que no ralo possa se esvaír a massa deformada de uma vida em decomposição. No espaço solitário, esse corpo aparecia sujeito à interdição do toque, pois esse mesmo corpo era portador da vida e da morte. Não foram poucas as narrativas da ausência do toque nesse período, narrativas que “se tornaram recorrentes durante a pandemia de SARS-COV-2. Pela facilidade do contágio, todo corpo, vivo ou morto, também se [tornara] corpo-vetor” (Lima, 2020, p. 06).

Na fissura dessa realidade, a arte nos permitia expressar toda degradação humana perante a morte iminente e para trazê-la à cena era necessário também se expor a esse mesmo contágio



e aproximar-se do corpo-vetor que poderia nos levar à morte. Nem toda a assepsia da água e higienização líquida da cena do banheiro poderia nos proteger da violência do contágio.

Nesse sentido, é importante compreender que o artista está em constante interação com o mundo à sua volta, com as fronteiras de seu corpo e com seu universo psíquico. Sua atividade está pautada nas possibilidades que essa múltipla interação constrói, especialmente, porque ela potencializa diversas compreensões do mundo através de muitos recursos do corpo. Dentro das artes cênicas, a performance é um “modo de ação cultural e sítio de ‘renegociação de experiências e significados’” (Pinho; Oliveira, 2013, p. 60). Na cena do banheiro, criam-se reflexos que multiplicam esse ser multifacetado, seja na duplicidade da imagem reproduzida no espelho, seja no espelho d’água do chão (Imagem 2).

Em seguida, ouve-se a voz em *off* da narradora-personagem: “sempre além da conta”. Junto às palavras e à musicalidade, a imagem em câmera lenta mostra uma pia que transborda. Os movimentos da cena são mediados por um leque de sonoridades que intensificam o ato final da vômito. A matéria morta que compunha esse corpo e causava nele uma culpa avassaladora é expurgada para o ralo. Esse transbordamento, cujo desfecho é a êmese, metaforiza a morte e a vida, espelho paradoxal da existência. Há sempre na personagem o elemento duplo como fantasmagoria dessa subjetividade partida, por isso, a presença de outros em forma diluída, diáfana, em reflexos e imagens imateriais. A mulher e o ralo evocam fantasmas que perturbam a ordem vigente, são elementos de desequilíbrio e transformação.

Imagem 2 – *Frame* da segunda cena



Fonte: A MULHER [...], 2021



4 Performance e deseducação teatral: escovar a contrapelo

Dos fantasmas, então, surgiu o plano do movimento. Movimento aqui não só entendido como tudo o que abrangeu a dança ou o corpo movente, mas também como a composição feita pela direção e mesmo a edição das imagens. Não havia um direcionamento prévio. Os tropeços e circunstâncias provocados pela matéria fantasma conduziram o processo: até mesmo o conto se modificou para trazer elementos novos que surgiram (como a primeira cena, uma cena de amor entre a mulher e seu estranho amante, o ralo). Dessa forma, o movimento errante foi se aglutinando em imagens, em sons e em poesia. Os corpos escritos foram digeridos na cena performativa. Digestão essa que desemboca na dilaceração dos próprios planos, muitas vezes demolidos, destroçados, vomitados no jogo das cenas.

Um plano que se evagina do tecido que compõe a obra, dessa forma excretada, é o que se relaciona com a performance. Com a exceção da cena do banheiro, não existia um *storyboard* para a produção das imagens. Havia sim um programa performativo⁴: um conjunto de ações previamente estipuladas sem ensaio. O corpo ali presente oscilava entre a cena e a não cena, desconstruindo a formalização do espaço teatral. As ações foram filmadas no momento em que as performances aconteciam e somente na fase de edição é que foram montadas como uma linha temporal de sentido.

Tal aspecto foi essencial para possibilitar o acesso a dimensões tanto pessoais quanto políticas daqueles corpos que não podiam se colocar em relação devido ao risco de contágio. Eleonora Fabião (2013) conta que o programa performativo é o motor da experiência, já que cria corpos e relações entre corpos. No entanto, de que relação podemos falar num *set* de filmagem em plena pandemia? Apesar da não existência de espectadores, havia a existência de três corpos femininos: a atriz/dançarina/*performer*/editora, a diretora/escritora/câmera e a câmera/produtora. Esses três corpos foram colocados em circulação, em encontro. E num momento de isolamento, três corpos foram suficientes para mover e desorganizar toda uma dimensão relacional. O que se deu não era teatro, não era cinema, era o real que brotava com violência da não cena. Era o acontecimento em si.

A performance, segundo Fabião, não se caracteriza apenas pela ação e pela imprevisibilidade do que se sucede a partir dela. Ela cria “zonas de desconforto”. O interesse não é passar uma mensagem, mas sim provocar uma experiência. Tal experiência, além disso, se dá a contrapelo: ela vem para desorganizar e reconfigurar as relações. Para Fabião, o *performer*, “através do corpo-em-experiência cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extraordinários” (Fabião, 2013, p. 5).

O desconforto que foi provocado não se deveu apenas ao contexto pandêmico em que vivíamos, mas também aos problemas relacionados a ele. Era um momento de gravidade para uma

⁴ Eleonora Fabião cunhou o termo inspirada em Deleuze e Guattari. Segundo a autora, o programa performativo “é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (Fabião, 2013, p. 4).



parte significativa das mulheres do nosso país. Havia um governo federal patriarcal e misógino que nos humilhava publicamente em coletivas de imprensa e *lives*. Para as mulheres, o cenário à época era triste e desolador: aumento nos casos de violência contra a mulher⁵, o agravamento do desemprego entre mulheres que aumentava ainda mais a desigualdade de gênero⁶; números que só cresciam e nos faziam refletir sobre tantas histórias que, naquele exato momento, silenciavam e calavam, nas casas, nas ruas, nas escolas e universidades, as vozes de mulheres, suas ideias, seus pensamentos e conhecimentos, seus saberes sociais, culturais, a forma como compreendiam seu espaço no mundo.

Também vieram à tona questões que são trabalhadas em “A mulher e o ralo” e que atravessam o corpo feminino. Os padrões de beleza da sociedade, as opressões do patriarcado e a violência de gênero foram temas presentes na terceira cena. A performance realizada através de registros filmados e fotografados constituía um espaço imaginário em que “as relações de poder e opressão [eram] denunciadas” (Fischer, 2017, p. 9-10). Nesse sentido, a performance era “deliberadamente um ato de exposição e risco” (Fischer, 2017, p.12), já que a artista e seu corpo se tornaram parte fundamental da obra. Como salienta Eleonora Fabião:

Performers são antes de tudo complicadores culturais. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte, ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual (Fabião, 2008, p. 237).

E se “o performer evidencia o corpo é para tornar evidente o corpo-mundo” (Fabião, 2008, p. 239) e aproximar sua arte da matéria da vida tanto do espectador quanto do artista, ou de ambos. Na composição da videoperformance, esse corpo materializa o olhar de uma mulher exposta às imagens de mulheres do passado e do presente. À sua frente, as telas clássicas e modernas nas quais admira corpos femininos pintados por mãos de homens que ditavam o que era ou não a beleza. Nesse *intermezzo* de imagens que contam sobre o surgimento do mundo cristão, repleto de madonas e santas virtudes, seu olhar está perdido. As telas são reproduções de clássicas obras renascentistas ou de pinturas modernas francesas, repletas de dançarinas e prostitutas solitárias. As mulheres sempre foram representadas em corpos pintados a partir do imaginário masculino que nos dilacerava, deixando profundas cicatrizes.

Junto à voz poética em cena na performance, a musicalidade (uma espécie de canto gregoriano) também sugere em vozes masculinas esse domínio e centralidade. A cor sépia envelhece as antigas tradições e sussurros praguejam sortilégios que denunciam as opressões e transformam esse corpo performático em corpo poético:

5 Dados fornecidos pela Fiocruz: BEVILACQUA, Paula Dias. Mulheres, violência e pandemia de novo coronavírus. *Agência Fiocruz de Notícias*, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/41000>. Acesso em: 23 fevereiro 2025.

6 Dados fornecidos pela UNIVERSA UOL: VIOLÊNCIA contra as mulheres dispara em todo o mundo na pandemia, UNIVERSA UOL, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/afp/2020/11/23/violencia-contras-mulheres-dispara-a-outra-face-da-pandemia.html> . Acesso em: 23 fev. 2025.



tanta coisa descia pelo ralo
tanta coisa
descia a raiva dos homens
e a sua imagem não refletida
descia a desolação do poder dos nortes
a presunção da Europa
desciam os religiosos
e seus paraísos pagos
pela culpa e perdão
descia também a dor
de séculos e séculos de opressão
até a angustiada escrita descia pelo ralo
a solidão não
essa permanecia em sua substância humana
como sina irremediável.
(Poema do média-metragem, Tríade Arte Coletiva, 2021)

Desse modo, é importante entender não apenas a composição desse corpo feminino sujeito ao enjoo e ao vômito. A bulimia libera dessa mulher as dores e sofrimentos causados pela opressão, mas traz consigo o fantasma da morte, metaforizado no chão de folhas secas e terra. Retomando a questão dos fantasmas que retorcem o solo fissurado e que provocam tropeços e desequilíbrios, adentramos nessa terceira cena (Imagem 3) a partir de imagens em telas que desequilibram esse corpo. O desequilíbrio forçou uma dança no chão, uma dança na qual não há mais forças para se levantar, exaurida.

Lepecki (2010) fala do plano da gravidade, do tropeço. O que faz tropeçar é justamente a linguagem: a palavra inscrita no corpo, é o que o limita, é o que organiza e reproduz um corpo social. Aquilo que se fala de um corpo, a forma como ele é lido, é justamente o que o joga no chão e o estilhaça. O feminino na terceira cena é apresentado em foto e videoperformance nas quais há uma tentativa desesperada de enquadramento. Da impossibilidade de ser aquilo que o olhar do outro deseja, a mulher vai ao chão. Como reagir à força da palavra misógina estilhaçante? Abraçar o chão e permanecer lá remontando os cacos? Ou assumir a desordem dos estilhaços, construindo para si um Corpo sem Órgãos ao modo Artaudiano?

Imagem 3 – *Frame* da terceira cena



Fonte: A MULHER [...], 2021



5 A estética da vômito: arte, loucura e crueldade

“A cena é o nosso manifesto”.
(Stela Fisher, 2017)

Para a mulher, amante do ralo, a (dis)solução foi desvairar, último ato deste texto e do filme. O desequilíbrio provocou a loucura, numa profusão de cores e sobreposições, em uma exposição repleta de convidados fantasmas, numa reprodução da solidão do isolamento. Desvairar significava acolher “a (de)composição de uma arte nova, abstrata, feita de massas e fluidos de seu corpo-vomitador. Uma nova desordem criativa, um manifesto bulímico!” (Moura, 2023, p. 54). O vômito era a paleta de tinta que dava forma às telas, traduzia em massas disformes e multicores os seus conflitos, medos e contradições. Traduzia-se também na autodestruição implacável, a pulsão de morte, a solidão da personagem e a nossa.

No esfacelamento das emoções e vivências de si e do outro, o medo da morte assolava a humanidade e esboçava-se no filme em constituições técnicas variadas. Os convidados da festa na metonímia dos figurinos, as fusões várias das mulheres frente e trás das câmeras, entre outras construções, fazia surgir uma produção coletiva, mas que demarcava o princípio das subjetividades e das experiências de si durante a clausura da pandemia. Michel Foucault escreveu em “Sexualidade e Solidão”, texto de 1981, que havia se dado conta,

pouco a pouco, de que existe, em todas as sociedades, um outro tipo de técnicas, aquelas que permitem os indivíduos realizar, por eles mesmos, um certo número de operações em seu corpo, em sua alma, em seus pensamentos, em suas condutas, de modo a produzir neles uma transformação, uma modificação (Foucault, 2012, p. 93-94).

A partir do que Foucault chamou de “as técnicas de si”, emaranhavam-se as imagens e as transmutações do corpo e suas fantasmagorias. Artaud, por sua vez, em seu texto “O teatro e a ciência”, exalta esse poder transformador das artes: “o verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato perigoso e terrível, [...] o ato de que falo visa à total transformação orgânica e física verdadeira do corpo humano.” (Artaud, 2000, p. 321). É perigoso porque cria um corpo desobediente: o que o mundo quer é que juntemos nossos cacôs, remontando à maneira antiga, a cada tropeço e queda que a palavra nos dá. Mas transmutar, desvairar, é contraproducente. Deixar os cacôs a céu aberto, criar órgãos que não tem funcionalidade nenhuma, a não ser a de colocar o ser em contato com o real; é algo perigoso para a sociedade repleta de ismos (capitalismo, machismo, fascismo, racismo, conservadorismo).

O real é violento. Ele não pode chegar gentilmente e pedir para entrar. Simplesmente surge da fissura (do ralo) como o vômito, contendo tudo aquilo que não queremos ver. Essa atrocidade é o que Artaud chama de crueldade. Não precisa haver derramamento de sangue se a carne já está ali exposta, se as excreções daquele corpo já estão postas à mesa nas telas partilhadas no chão. Seu corpo sem órgãos, desembaraçado dos automatismos, faz do mundo uma invenção às avessas, uma



criação reveladora de outras verdades. O corpo-vomitador recusa a domesticação que foi obrigado a engolir dia a dia, devolve à sociedade reguladora, massas amorfas que deformam a disciplina. É o avesso da fome, numa festa regada à música, dança, comida, bebida, vômitos e poesia.

O signo da festa está no delírio que transforma o vômito em arte. Os convidados fantasmas, admiradores dessa exposição de arte cujas bases já envelhecidas anunciam a estética da vomitação, dançam com sua anfitriã em abraços e rodopios. O banquete da fartura que leva à êmese é um bacanal de infinito delírio. O riso, a dança e a bebida aparecem como elementos da loucura. Nos escritos de Artaud, a compreensão da loucura dá-se num plano complexo, no qual questiona-se inclusive a sociedade dominadora que patologiza os corpos indisciplinados em discursos conservadores da religião, da ciência e mais tarde da medicina. Artaud percebia a liberdade nesses corpos não disciplinados: “não admitimos que se freie o livre desenvolvimento de um delírio, tão legítimo e lógico quanto qualquer outra sequência de ideias e atos humanos” (Artaud, 1983, p. 30-31).

Michel Foucault (2014) também traz considerações interessantes em sua “História da Loucura”. No capítulo sobre a transcendência do delírio, o teórico aponta estruturas da loucura em três ciclos: o da causalidade (da ordem dos fatores externos e aparentes), o da paixão e o das quimeras, e o dos fantasmas e do erro (mais interiores e menos visíveis). Tomemos esse último, “o do não-ser”, para o olhar de nossa criação. Essa mulher representava tantas de nós, era uma trama infinda de histórias de não aceitação de si, da objetificação do corpo feminino, da exposição à violência e à violação. Traumas introjetados em nossos corpos diariamente, como o desjejum da manhã. A ação contrária, o erro, está na negação desse banquete da hipocrisia que a personagem “vomitaria até o avesso”. Quando a mulher encontra o desvario, encontra também a razão. “Em suma, sob o delírio desordenado e manifesto reina a ordem de um delírio secreto. Neste segundo delírio, que é, num certo sentido, pura razão, razão libertada de todos os ouropéis exteriores da demência, colhe-se a paradoxal verdade da loucura” (Foucault, 2014, p. 235).

A composição desse quadro a partir da performance, inclusive, em cena única que culminou na destruição completa do cenário, traz-nos para o plano da morte e da desolação. Sapatea-se nas telas em dança, decompõe-se o figurino em suas, nossas mãos (Imagem 4). É o avesso da digestão. Tudo é excretado e destruído ao som da guitarra, dos tambores e das risadas sardônicas do corpo encarnado. Dessa forma, a trama gira em torno da metáfora desse corpo de existência indócil, indisciplinado, erradio, além da conta.

Neste delírio, que é ao mesmo tempo do corpo e da alma, da linguagem e da imagem, da gramática e da fisiologia, é que começam e terminam todos os ciclos da loucura. Seu sentido rigoroso é o que os organizava desde o início. Ele é ao mesmo tempo a própria loucura e, além de cada um de seus fenômenos, a transcendência silenciosa que a constitui em sua verdade (Foucault, 2014, p. 238).

A personagem em euforia e desequilíbrio vive a loucura da embriaguez e do delírio, da alegria e do prazer que levam ao fim de sua arte e de sua vida: “obra-prima em estilo tardio a esvair-



se pelo ralo”, sussurra a voz da mulher ao pé do ouvido de seu amante sólido em ferro. O corpo dela, em riso e lágrima de síncope delirante, cessa em movimento e presentifica a loucura e a morte, numa “transcendência silenciosa” que constituía, naquele momento, não apenas a sua verdade, mas também a nossa verdade. Ao término do filme, os créditos traduzem esse olhar a partir da seguinte inscrição: “qualquer semelhança com a realidade, não é mera coincidência”⁷.

Imagem 4 – *Frame* da quarta cena.



Fonte: A MULHER [...], 2021.

⁷ Os trechos citados entre aspas foram extraídos do média-metragem *Tríade* Arte Coletiva, de 2021).



Referências

- AMULHER e o ralo. Produção: Camila Nogueira. [S. l.]: TRÍADE ARTE COLETIVA, 13 jan. 2021. 1 vídeo (20:04min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-nq_9cWrk2A&crco=1. Acesso em: 23 fev. 2025.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e a Ciência. In: VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARTAUD, Antonin. Carta aos Médicos-Chefes dos Manicômios. In: *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editora, 1983.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Revista Sala Preta*, São Paulo, nº 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. *ILINX Revista do Lume*, Campinas, n. 4, p. 01-11, 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- FISCHER, Stela. Por que fazemos performance e ativismo feminista?, *Revista Arte da Cena*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 08-20, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/46166>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- FOUCAULT, Michel. Sexualidade e Solidão. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos*, volume V: ética, sexualidade, política. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 91-101.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura: na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- LEPECKI, A. Planos de composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E; SOBRAL, S. (org.). *Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança, 2009-2010*. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2012. p. 13-22.
- LIMA, Daniela. Corpo-vetor e corpo-utópico. *N-1* edições, [s. l.], 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/43221793/Corpo_vetor_e_corpo_ut%C3%B3pico. Acesso em: 32 fev. 2025.
- MOURA, Heleniara Amorim. A mulher e o ralo. In: MARTINS, Oswaldo (org.). *Clube dos mestres, aprendizes e curiosos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Texto Território, 2023, p. 53-55.
- PINHO, Armando E; OLIVEIRA, João Manuel. O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *Ex aequo*, n. 27, p.56-76, 2013. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602013000100005. Acesso em: 23 fev. 2025.



Biografia acadêmica

Heleniara Amorim Moura - Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

Professora no Programa de Mestrado em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Ouro Branco, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: heleniara.moura@ifmg.edu.br

Marina Freire Brandt - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Mestranda em Artes Cênicas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: marinafreirearte@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Heleniara Amorim Moura e Marina Freire Brandt

Contribuição de autoria (CRediT)

Conceptualização, investigação, metodologia, administração do projeto, verificação e análise, visualização, escrita: Heleniara Amorim Moura.

Investigação, metodologia, verificação e análise, visualização, escrita: Marina Freire Brandt

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Modalidade de avaliação

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 maio 2024

Data de aprovação: 10 fevereiro 2025

