



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

REFLEXÕES DE UMA ATRIZ DIANTE DE PROBLEMAS DE GÊNERO

Pâmella Villanova

Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Unicamp. pamellavillanova@gmail.com

Este artigo devaneia sobre a experiência de uma atriz que se vê diante de problemas complexos de gênero. O saber do corpo de alguém que trabalha expondo sua subjetividade e corporeidade diante da plateia será abordado em primeira pessoa. Das percepções no palco e nos bastidores que rondam o fazer teatral, são tecidas reflexões sobre as performatividades de gênero cotidianas e a *performance* do ator/atriz. As impressões de Stephen Bottoms sobre as *performances Drag Kings* de Diane Torr, nos EUA, está no escopo teórico deste trabalho, em diálogo com a obra de Judith Butler e Beatriz Preciado. A fala de pensadores e fazedores de teatro e *performance* como Antonin Artaud, Richard Schechner, Valère Novarriná, junto de duas referências brasileiras - Lúcia Romano e Alexandre Nunes, são tecidas com vivências artísticas no papel de atriz, professora e expectadora. Diante de angústias da prática teatral, este trabalho procura mergulhar nos estudos de gênero, para tentar clarear algumas questões, como por exemplo: qual é a relação entre o sexo/gênero da atriz/ator e da personagem? Será uma mulher capaz de atingir masculinidade o suficiente para interpretar uma função de homem?

Palavras chave: gênero, teatro, atuação.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Começo agora uma fala em primeira pessoa para propor reflexões sobre um tipo de produção de conhecimento absolutamente pessoal: o ofício de atriz. Minha prática artística acontece entre meu corpo e os corpos ao meu redor, imersos em todas suas cicatrizes, marcas de gênero, classe, etnia, etc. Muitos escritos sobre teatro falam do ponto de vista do diretor, do encenador, do crítico de arte. A fala de uma atriz no contexto da academia é privilégio da contemporaneidade. Seja porque as mulheres passaram muito tempo proibidas de atuar nesse contexto ocidental eurocêntrico, seja porque muitas não tiveram oportunidade de estruturar seu saber em palavras e erudição, seja porque este formato a muitas não interessa.

O saber da atriz realmente não se explica com palavras. É um saber da prática, da experiência. A arte do teatro é baseada em um acordo. Acordamos que agora vou lhe mostrar algo que é obra de arte porque de alguma forma nossa sociedade considera isso arte¹, então você pode ficar aqui normalmente sentada e em silêncio que eu vou me mexer e soltar uns sons, brincando com outros corpos que estão disponíveis (objetos, espaço, etc) e você pode embarcar na viagem que vou lhe propor – isso é a convenção do teatro. A partir do momento em que concordamos que vamos jogar esse jogo entre a dimensão cotidiana e a fantasia, tudo é possível.

Chamo de teatralidade os recursos a que se pode lançar mão para tornar dos elementos disponíveis qualquer coisa que se queira inventar, apoiando-se na convenção do teatro. A teatralidade permite entrar e sair da fantasia, permite o diálogo franco entre a dupla dimensão do teatro: meu corpo encarnado é o corpo das personagens que invento.

Para o dramaturgo francês Valère Novarriná, não se trata de construir a personagem, mas de desconstruir a pessoa (1993). É a partir do que a atriz tem disponível que se faz a cena. O que se tem disponível? Sua compreensão. Quando estou em cena diante de alguns olhos, penetrando

¹ “O que é designado como ‘arte’, se algo for isso, varia histórica e culturalmente” (SCHECHNER, 2010,p. 6)



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

ouvidos, estou desmontando minha personalidade, revelando aquilo que compreendo sobre cada pedacinho do texto da cena que inventei. Porque além da minha própria vivência, nada tenho.

Se falo palavras de Homero traduzidas para o português, minha compreensão toca na literatura mais antiga de nossa tradição ocidental. Que posso com as palavras de Homero além do que entendo? Que podem as palavras de Homero, ditas a partir de minha compreensão, ao penetrar aqueles ouvidos?

Muitas vezes me sinto assustado com a polarização dual que vejo ao meu redor. Parece que é preciso escolher entre forma e conteúdo, masculino e feminino, esquerda e direita. Mas o teatro é aquela linguagem que não permite que se escolha entre uma ou outra, a forma que falo o conteúdo interfere na leitura conteudística da cena.

Na adolescência, no florescer de minha paixão por teatro, vivi um processo de construção de personagem escrita por Bertolt Brecht que era um homem, o Senhor Svendison, da peça *Quanto custa o Ferro?*. Dono de uma loja de ferros, eu fornecia matéria-prima para a indústria bélica da Segunda Guerra Mundial. A direção sugeriu que eu transformasse o Senhor em *Senhora* Svendison. Realizamos todas as funções do personagem homem em um corpo de menina, interpretando uma mulher velha.

Pouco tempo depois, já na graduação em Artes Cênicas, um professor me disse que as atrizes já não sabiam ser mulher em cena, já não sabiam, por exemplo, andar de salto alto. Apesar do fato de o salto ser uma imposição social que não diz respeito sequer a funções consideradas naturais do “ser mulher”, a afirmação do professor pode ser vista como uma leitura dos sintomas de apagamento de fronteiras entre homem/mulher nas gerações mais novas que ele encontra em sala de aula; mas também demonstra sua opinião sobre a relação entre o sexo/gênero da atriz e da personagem – as personagens mulheres, de salto, seriam tarefa das atrizes.

Vivi muitos processos criativos em que o sexo/gênero de quem atua interferia diretamente no papel que ia interpretar. Tal função precisaria ser realizada por alguém que nasceu com um pinto



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

e foi criado como um homem, porque ele compreende melhor determinadas questões do que as sujeitas que nasceram com uma xana e por isso foram criadas como mulher.

Em minha experiência como professor de escola formal particular, houve um episódio em que um aluno do Ensino Fundamental II, também apaixonado pelo teatro, saiu do processo criativo porque ia fazer uma mulher em cena – a mãe não achava certo. No entanto, é senso comum que as meninas façam papéis masculinos, porque, no geral, os papéis de homem são em maior quantidade e importância na tradição dramática.

A atriz Sarah Bernhardt interpretou Hamlet em uma famosa montagem da obra homônima de Shakespeare. Dizia que tal papel se encaixa melhor no corpo de uma atriz madura, que alcança a virilidade de um rapaz jovem com a maturidade que pede o papel. Os questionamentos de Hamlet, para ela, são profundos demais para um jovem ator, e sua expressividade dócil demais para um homem de mais idade (BOTTOMS, 2010). Será que meu ser homem/mulher e minha idade são tão determinantes em uma arte que se baseia no jogo entre materialidade e fantasia?

Minha perspectiva de ator que acredita que, a partir da teatralidade, tudo é possível, faz-me questionar a tradição da divisão de papéis pelo *physique du rôle*. Se é possível que a plateia embarque em uma viagem até a Segunda Guerra Mundial com um corpo adolescente se dizendo uma mulher velha, porque desconfiaria da minha masculinidade se faço um papel de homem? No momento, penso que essa desconfiança ainda seja falta de compreensão por parte da atriz. Compreensão das possibilidades do jogo cênico e do que significa ser homem (ou, falando na linguagem teatral, falta de treino).

Perguntei para uma diretora de teatro, interessada em questões do feminismo, e ela me escreveu que, em sua opinião, há papéis para homens e papéis para mulheres. Essas palavras reafirmam o que ouvi muitas vezes de diretores e diretoras em processos criativos, mas podemos aprofundar a discussão:

Muitos são híbridos biologicamente e até psicologicamente, mas muitos outros são macho e fêmea bem distintos. Os papéis no teatro são pautados



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

em realidades históricas. Por isso, em meu entender, há papéis para homens e para mulheres. [...] Um papel masculino seria uma representação de um personagem *yang*, violento, ou um personagem estrategista... racional. Esses atributos do masculino (diretora de teatro em entrevista via e-mail).

Seguindo essa reflexão, é porque os papéis são pautados em realidades históricas que há papéis para homens e para mulheres. Então se pudermos testar as tais realidades históricas em nossos corpos, alargando as possibilidades de compreensão e ação, talvez possamos subverter as próprias realidades, explorando o *yang* em um corpo de atriz.

A prática *Drag King*, por exemplo, desafia essa noção de que a masculinidade é inerente aos corpos nascidos com pinto e identificados como homens. Em meados dos anos 1990, a *performer* estadunidense Diane Torr realizou pela primeira vez uma oficina *Drag King*, que depois passou a chamar de *Man for a Day*. Trata-se de um experimento voltado para biomulheres interessadas em praticar um pouco o “ser homem”. Diane propõe experienciar em conjunto a masculinidade, a partir de composições realistas de montagem e expressividade. Ela dá dicas sobre como andar, como sentar, como falar... e as participantes da oficina vão treinando em sala de ensaio, até chegarem a um experimento em relação com a comunidade: tomar um café ou o metrô, por exemplo².

O objetivo dos cursos de Diane não é “revelar o homem que cada uma leva dentro” ou “ser finalmente o homem que eu sempre quis ser”, mas experimentar corporal e teatralmente como a masculinidade é o produto de um conjunto de códigos culturais performativos aprendidos e incorporados através do que Butler chamaria de “a repetição coercitiva” que podem ser reapropriados e colocados em prática por qualquer corpo, independente de seu sexo anatômico (PRECIADO, 2008, p. 260-261).

Ser *Drag King* na cidade é um exercício para experimentar a diferença entre ser lido como corpo masculino ou feminino, entre agir a partir de uma perspectiva ou outra – já que essa dualidade parece ser tão determinante em nossas relações heterocentradas.

O saber *Drag King* não é a consciência de ser um imitador da masculinidade [...] mas perceber, pela primeira vez, os outros, a todos os outros, como efeitos mais ou menos realistas de repetições performativas decodificáveis como masculinas ou femininas (PRECIADO, 2008, p. 262).

² (BOTTOMS, 2010; PRECIADO, 2008). Disponível em: <<http://dianetorr.com>> Acesso em: 12 maio 2014.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Compreender no corpo (seu ou de uma atriz à sua frente) que a masculinidade é passível de ser decodificada, apresentada como artifícios de teatralidade, acaba revendo a relação natural do sexo genital com o comportamento. As performances *Drag King* são uma ameaça à ideia de superioridade da masculinidade, já que ela aparece passível de imitação.

No artigo “*Why act as a man?*”, escrito por Stephen Bottoms sobre o trabalho de Diane Torr (oficina *Man for a Day* e números *Drag King*), aparecem diversos casos de “mulheres” que assumiram a expressividade masculina, desde exemplos artísticos até aqueles que foram lutar na guerra. O *Drag King* contemporâneo é uma manifestação recente de um fenômeno observado na cultura desde a Grécia Antiga no comportamento dos *tribades* - “mulheres” que exerciam papel social e sexual de “homem” no contexto da Grécia Antiga (STERLING, 2001/2002, p. 45).

A filósofa Judith Butler fala sobre *performatividade de gênero*, um conceito que vem sendo compreendido, subvertido e etc desde o final do século XX. Para definir *performatividade*, Butler e Beatriz Preciado falam sobre a repetição de gestos, de formas e estilos corporais, de representação e teatralização pública (PRECIADO, 2008, p. 181). Está claro em suas obras que não há um original de feminilidade ou de masculinidade relacionado ao nascer com pinto ou xana, mas a eterna imitação. “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados” (BUTLER, 2003, p. 48).

Em meu cotidiano, enquanto estou *fazendo gênero*, estou construindo o que é ser mulher para mim e para as pessoas ao meu redor – e que dimensão isso alcança quando se trata de uma obra artística, que ganha destaque da vida cotidiana? Bottoms, ao assistir às *performances King* de Diane Torr, se surpreende com sua capacidade de destacar o nível de representação do gênero. Diante de tanta masculinidade em um corpo com xana, se questiona justamente sobre o caráter *performativo* do “ser homem/mulher”.

Apesar de funcionar a partir de padrões de identificação (ou de des-identificação), o teatro não precisa apenas reproduzi-los, ausentando-se de sua potencialidade de conscientização e “provocação”. [...] Colocando luz



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

sobre os modelos de corpos que vêm caracterizando homens e mulheres, a cena teatral pode abrir caminhos para a discussão das relações entre os indivíduos e para as questões inerentes à construção das “identidades” dos sujeitos (ROMANO, 2009, p. 78).

Estar diante da plateia é criar imagens. Criar imagens é interferir na vida psíquica da outra. Desde o nascimento do teatro ocidental, na Grécia Antiga, a arte dramática influencia as subjetividades; a exemplo dos dramaturgos trágicos que “se tornaram os educadores não oficiais da sociedade” (HUGHES, 2009, p. 356). Criar imagens é também interferir em minha própria vida psíquica, a partir de fantasias que tomam forma em meu corpo e nos corpos ao meu redor. Muitas vezes sonho com imagens da cena ou da sala de ensaio, outras vezes pedaços de ficção adormecidos em minha memória invadem um diálogo cotidiano.

Antonin Artaud é referência nos estudos teatrais, era conhecido como “o homem-teatro” porque misturava vida e arte de maneiras desafiantes. Artaud afirma que a verdadeira tarefa do teatro é inventar mitos (1993, p. 137).

Os mitos são narrativas que remontam a tempos longínquos e que se referem a saberes de ordem prática. Se o senso comum apresenta verdade e mito como opostos, alguns estudiosos questionam essa dicotomia. Como por exemplo, Alexandre Nunes, ator-professor-pesquisador-doutor da Universidade Federal de Goiás, que afirma que a aparente confusão entre o que seria a História “verdadeira” e o que seria “só” mito “tem podido ser desfeita, exatamente quando reconhecemos que não existe um sem o outro” (2012, p. 42). Para Nunes, baseado nos estudos de Carl Gustav Jung, as narrativas míticas fornecem as bases para a compreensão e construção da realidade.

E porque o teatro deve inventar mitos? Em meus devaneios de ator pesquisador, afirmo que a arte teatral participa da construção social das perspectivas a partir das quais se olha, já que amplia possibilidades de existência jogando com a fantasia em corpos encarnados diante da plateia. Richard Schechner, teórico da *performance*, afirma que: “As maneiras como uma pessoa desenvolve sua própria vida estão conectadas com as maneiras como as pessoas vivenciam outras em dramas, danças, e rituais” (SCHECHNER, 2010; p. 9).



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Um exemplo prático: quando vi seis seios pequenos pintados de branco em corpos ativos e potentes, minha compreensão sobre o que são seios bonitos sofreu uma guinada. A partir da arte das atrizes Ana Cristina Colla, Raquel Scotti e Naomi Silman no espetáculo *Shi Zen Sete Cuias* do Núcleo de Pesquisas Teatrais da Unicamp – LUME, no ano de 2005, começou em meu corpo um processo de aceitação de meus pequenos seios. Meu imaginário tão bombardeado por imagens de enormes seios maravilhosos e erotizados, recebeu outra imagem tão linda quanto terapêutica.

Para Butler, a fantasia tem a capacidade de alargar o campo do “possível”, porque nos move do momento atual para uma infinidade de possibilidades ainda não atualizáveis (BUTLER, 2004, p. 28-29). Ao materializar fantasias nos corpos, o teatro, assim como outras diversas linguagens artísticas, se reflete nas subjetividades.

As questões de gênero estão presentes no trabalho da atriz, tanto em suas escolhas para a cena quanto nas divisões de tarefa dentro de um coletivo. Muitos aspectos são permeados e até definidos pelas relações de gênero (e outros marcadores sociais) no contexto do teatro. A perspectiva dos estudos de gênero no fazer teatral, ou seja, no corpo de quem atua, amplia possibilidades tanto para quem observa as questões sendo abordadas por uma atriz ou ator diante de si, quanto para a própria atriz/ator.

Por exemplo, quando se trata de pensar em treinamento teatral, que corporeidade estamos tomando como modelo? Se procuramos um corpo neutro, que neutralidade estamos perseguindo? Segundo Simone de Beauvoir, considera-se o masculino como o lado positivo e, ao mesmo tempo, neutro (1970; p. 9). Pensamos o neutro no masculino tanto em nossa língua portuguesa quanto em algumas representações cênicas.

O treinamento da atriz/ator muitas vezes está focado no apagar das excentricidades, em busca de uma postura neutra a partir do qual se pode criar uma infinidade de personagens, várias práticas corporais na história do fazer teatral costumam caminhar para o apagamento da diferença dos corpos – diferenças em relação a quê? O dramaturgo Valère Novariná já me alertou sobre a forma como somos orientadas a apagar nossos sotaques em busca de uma (ilusória) fala neutra para a cena (NOVARRINA, 1993, p. 100).



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Mas o que é a neutralidade? Artaud chega a sugerir o neutro como outra categoria além do feminino e do masculino (ARTAUD, 1993). Será @ neutr@ andrógen@? Ou será possível fazer uma neutra feminina? Ou será o neutro uma ilusão? Será mais interessante – tanto no trabalho de atriz/ator quanto de pesquisador/ pesquisadora– tentar a neutralidade a partir da revelação de suas próprias perspectivas? Do assumir-se não-neutra, assumir seu sotaque, minha postura, para falar a partir daí em diálogo com o que já se disse.

Neste momento, a partir de minha prática como ator e professor de teatro, considero a arte de atriz um exercício para mergulhar em si e na outra ao mesmo tempo, problematizando a lógica binária que me separa do que está “fora”, entender eu-outro não como uma dicotomia, mas uma relação em que um lado só existe por causa da outra.

Assim, a ambiguidade do fazer teatral se mostra espaço potente para a experimentação das identidades em fluxo no corpo presente, discutindo questões em si mesma à medida que se faz a cena. Ao mesmo tempo, os questionamentos sobre a rigidez das expressividades homem/mulher podem ampliar as potencialidades cênicas de quem atua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3, ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo I: fatos e mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BOTTOMS, S.; TORR, D. Why act like a man? **Sex, drag and male roles: investigating gender as performance**. p.1-34. The University of Michigan Press: 2010.

BRECHT, Bertolt. Quanto custa o ferro? Tradução Marcos Renaux e Christine Roehrig. In: _____. **Teatro completo em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, v. 7.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 1990.

_____. **Undoing gender**. New York: Routledge, 2004.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

HUGHES, Bettany. **Helena de Troia**: deusa, princesa, prostituta. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NOVARINA, Valere. Letters to the actors. **The Drama Review**. v. 37, n. 2, p. 95-104, Summer, 1993.

NUNES, Alexandre. **Ator, sator, satori**: labor e torpor na arte de personificar. Goiânia: Editora UFG, 2012.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.

ROMANO, Lucia Regina Vieira. **De quem é esse corpo? – a performatividade do feminino no teatro contemporâneo**. 2009. 670 páginas. Tese (Doutorado)– Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Arquivo PDF.

SCHECHNER, Richard. What is performance? In: _____. **Performance studies: an introduction, second edition**. New York & Londres: Routledge, p. 28-51, 2006. Tradução R. L. Almeida, publicada sob licença Creative Commons, classe 3, 2011.

STERLING, Anne Fausto. Dualismos em duelo. **Cadernos PAGU**. V. 17 e 18, p. 9 a 79, 2001/2002.