



INTERSEÇÕES ENTRE OS PROCESSOS IDENTITÁRIOS E DE DESCONSTRUÇÃO DO CORPO DO ATOR E ATRIZ EM FORMAÇÃO

Intersections between identity processes and body deconstruction actor and actress in training

Carlos Frederico Bustamante Pontes¹

Resumo

A partir de dois exemplos distintos de processos criativos no teatro vinculados às questões de gênero, propus observar interseções entre diferentes modos do fazer teatral na contemporaneidade e que se contrapõem aos modelos de criação hegemônicos e sexistas. Para tanto realizei a descrição sucinta de um projeto teatral internacional de cunho feminista e o estudo de caso de um grupo acadêmico de pesquisa em performance de rua no qual a discussão das identidades de gênero e sexualidades se coloca como objeto de ação e reflexão criativas. A metodologia empregada foi a pesquisa bibliográfica cujo tema gira em torno da relação entre teatro e gênero e entrevistas a integrantes do grupo Transeuntes nas quais observei a relevância do teatro para a desconstrução do corpo normativo. O resultado confirmou que o teatro não só faz gênero como transforma a visão que se tem sobre este.

Palavras-chave: Teatro. Gênero. Performance.

Abstract

From two different examples of creative processes in the theater linked to gender issues, proposed observe intersections between different ways of doing theater in contemporary society and that are opposed to the models of hegemonic and sexist creation. For both realized a brief description of an international theater project of feminist slant and the case study of an academic research group in street performance in which the discussion of gender and sexuality identities arises as an object of action and creative reflection. The methodology used was the bibliographical research whose theme revolves around the relationship between theater and gender and interviews with members of the group in which passers-by noticed the relevance of theater for the deconstruction of the regulatory

¹ Professor do Curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei e Doutorando do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: fredericobustamante@ig.com.br

body. The result confirmed that the theater not only does gender as transforms the vision we have of this.]

Keywords: [Theater. Gender. Performance.]

Considerações Iniciais

A pesquisa que agora apresento e que foi comunicada, em síntese, no GT “Gênero, sexualidade e educação: políticas públicas, narrativas, imagens e processos formativos”, é um primeiro esboço de um estudo maior que, em parte, seguirá no doutorado e também após o retorno às minhas atividades acadêmicas enquanto docente do Curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei/MG (já que me encontro afastado no momento a fim de cursar a pós-graduação). O foco destas atividades enquanto docente e pesquisador não terá mais como prosseguir, após o término do Doutorado, sem a integração de referências teóricas relacionadas às questões de gênero. Isto se dá pelo fato de que minha pesquisa vincula-se à linha Estudos de Gênero do Programa ao qual estou matriculado e em função de atividades docentes relacionadas ao tema em questão, que já haviam sido iniciadas antes mesmo do ingresso na Pós-Graduação.

O tema da pesquisa ora apresentada nasceu no âmbito da disciplina “Seminários Temáticos de Gênero”, cursada no primeiro semestre de 2015, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da USFC. Um dos temas de aula relacionava-se ao estudo das questões de gênero e o teatro contemporâneo e, em particular, aos processos performativos atuais nas artes cênicas envolvendo identidades de gênero e feminismos. A aula foi ministrada pela atriz, professora e pesquisadora Marisa de Souza Napolini que propôs, além do estudo de sua tese de doutorado², parte de outra tese³, de Lúcia Regina Vieira Romano, dentre outros textos das referências bibliográficas recomendadas, a fim de discussão em sala do tema da referida aula.

Na tese de Romano⁴, referência importante deste trabalho e que propiciou o pontapé inicial para o estudo em questão, a pesquisadora vai buscar responder no capítulo

² NASPOLINI, M. S. *Fronteiras em movimento: subjetividade nômade e espaços intersticiais no Projeto Magdalena*. 220 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. 2013.

³ ROMANO, L. R. V. *De quem é esse corpo? – A performatividade do feminino no teatro contemporâneo*. 643 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009.

⁴ ROMANO, 2009.

II, “Teatro e gênero feminino”, se o teatro tem gênero. Tendo como base para sua resposta o pensamento de Michel Foucault, Romano vai descrever e refletir sobre como os processos de treinamento do ator e da atriz no teatro, ao longo dos tempos, e, mais precisamente no século XX, favoreceram a constituição das noções de identidade de gênero atuais que acabaram por invisibilizar as mulheres e as colocaram como submissas aos homens, bem como negligenciaram também as diferentes possibilidades de se pensar as múltiplas identidades sexuais e de gênero presentes nas dinâmicas da experiência humana em sociedade.

Estas reflexões sobre as relações entre os processos criativos no teatro e as questões de gênero a partir das referências teóricas citadas, foram interligadas a um estudo de caso a partir do qual as discussões sobre o tema mencionado estarão sendo observadas por meio de depoimentos de uma atriz, um ator e do diretor de um espetáculo, que é também o coordenador, de um grupo de pesquisa e estudos sobre performance no teatro.

As questões de gênero na cena teatral dos séculos XX e XXI

Naspolini⁵ e Romano⁶ descrevem e refletem, em suas teses de doutorado, sobre os significativos e importantes aspectos históricos, sociais, culturais, contextuais e estéticos relacionados à criação teatral nos séculos XX e XXI e a relação destes aspectos com as questões de gênero nas sociedades. O movimento artístico e criativo de mulheres no teatro, a partir dos anos de 1970 em diante, e os feminismos da segunda e terceira ondas são os temas centrais que orientam os percursos de estudo de ambas as pesquisadoras. O olhar das autoras acerca da cena teatral moderna e contemporânea ao longo do século passado e agora neste, delinea um viés inovador e importante nas pesquisas em artes cênicas, pois amplia e problematiza ainda mais as discussões contemporâneas sobre as relações entre as artes e os movimentos políticos e sociais, e lança novas luzes sobre a perspectiva sexista de se observar e lidar, de forma objetiva e subjetiva, com a linguagem teatral enquanto um domínio do pensamento e da prática social e artística constituída, até meados do século XX, a partir de modelos hegemônicos e patriarcais.

Em primeiro lugar cito, em linhas gerais, a pesquisa de Romano, que aponta que o teatro do século XX reforçou os estereótipos de gênero, bem como os de dominação

⁵ NASPOLINI, 2013.

⁶ ROMANO, 2009.

masculina, ao “tornar presente, ao vivo, na materialidade expressiva dos atores e atrizes, modelos de corporeidade constituídos historicamente. O teatro, portanto, não tem ‘gênero’, mas faz ‘gênero’ [...]”⁷, atuando na construção de práticas, sentimentos, desejos sexuais e identidades numa relação dialética com a sociedade.⁸ Um dos temas centrais da tese Romano, é que a categoria de gênero no teatro favoreceu a identificação de padrões dominantes nas sociedades pós-industriais, que se constituíram pela prevalência do modelo heteronormativo sobre qualquer outra forma de expressão sexual e de identidade de gênero, bem como pela dominação do homem sobre a mulher.⁹ Desta forma, a observação e a discussão dos modelos de corpos no teatro, segundo a pesquisadora, abrem novos caminhos para iluminar percursos diferenciados acerca da construção das “identidades” dos sujeitos em meio aos estudos culturais pós-modernos.

A partir de revisão bibliográfica cujo tema incide sobre a crítica às estruturas institucionais de dominação por meio das tecnologias disciplinatórias do corpo – o biopoder (crítica esta desenvolvida por Michel Foucault e posteriormente ampliada por Judith Butler e correlacionada ao teatro por meio da tese de doutorado de Maria Brígida de Miranda¹⁰, dentre outras autoras(es) –, Romano vai defender a hipótese de que os processos de corporeidade do ator e atriz modernos foram baseados, em sua maior parte, pela perspectiva diretiva e hierárquica de treinamento baseada na ideologia da dominação masculina dos “renovadores” da cena teatral iniciada no final do século XIX. Além disso, a noção de corporeidade compreendida por estes artistas, entende o corpo como “natural” e neutro e, a partir do qual, a intervenção criativa e diretiva teria o intuito de direcioná-lo, discipliná-lo e moldá-lo à luz das intenções criativas e particulares dos criadores da cena moderna.¹¹

De Miranda faz a exploração do cruzamento entre as formas de treinamento do ator contemporâneo e as identidades de gênero, questionando em especial as formulações sobre neutralidade e corpo natural e revelando a existência, implícita nas teorias sobre o treino do ator, de um corpo regulado (ou constrangido nas palavras de Foucault) de acordo com um ideal “normalizador” masculino. A autora aproxima-se de Grosz (1994), que argumenta que a chamada “universalidade” do

⁷ ROMANO, 2009, p. 78.

⁸ ROMANO, 2009.

⁹ ROMANO, 2009.

¹⁰ DE MIRANDA, Maria Brígida. *Playful training: towards capoeira in the physical training of actors*. 365 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Theatre and Drama Program School of Communication, Arts and Critical Enquiry Faculty of Humanities and Social Sciences, La Trobe University, Bundoora. 2003.

¹¹ ROMANO, 2009.

corpo, subtendida na ideia de neutralidade do gênero, de fato, oculta a supremacia do corpo masculino enquanto norma de referência para as formas de representação. Tal supremacia significa uma violência contra outros “tipos de corpos” minoritários, obrigados a superar suas diferenças (tornadas incorreções), a fim de participar dos sistemas simbólicos.¹²

Normalmente homens, Romano entende que os diretores modernos compreenderam também o corpo pela perspectiva balizada do masculino como modelo “normalizador” universal, conceito este subtendido à ideia de neutralidade do gênero. Desta forma, Romano, ao se referenciar em De Miranda¹³, entende que a tradição dos mestres do teatro moderno e contemporâneo ignorou a “fiscalidade do real” que as diferenças de gênero evidenciam.

Ao discutir o teatro feminista no contexto inglês, Michelene Wandor (1986) explica que até 1968, a noção de ‘diferença de gênero’ ainda não era parte das discussões do teatro alternativo, incluindo o teatro político. Segundo Wandor os textos e os espetáculos mantinham uma perspectiva e abordagem masculina sobre problemas sociais, econômicos e políticos. Foi, afirma Wandor, a “Revolução Teatral pós-1968” (1986:32) que trouxe assuntos relacionados à mulher e à orientação sexual para a agenda do teatro alternativo.¹⁴

Citando Foucault, Romano vai dizer que embora o filósofo não tratasse em especial do ambiente teatral, ele diz que o ensaio é um dos locais onde a prática social tornou-se forma disciplinar. Ao buscar eliminar os “universais” também usados pelo filósofo Denis Diderot no teatro e que perpetuaram o racionalismo do século XVIII (“conhecimento”, “verdade”, “natureza”, “natureza humana”, etc.) e a perspectiva iluminista de neutralidade do conhecimento, Foucault, a partir de Romano, aponta para a necessidade de ruptura de uma perspectiva disciplinar de cunho moral e institucional que se propagou para outras esferas da sociedade, como as ciências, pedagogias e artes, regulando assim os seus discursos e *modus operandi*.

O Projeto Magdalena

¹² ROMANO, 2009, p. 80.

¹³ DE MIRANDA, 2003.

¹⁴ DE MIRANDA, Maria Brígida. Da pesquisa à sala de aula. In: *Revista de Pesquisa da CEART/UDESC*. vol. 3. no. 1. p. 1-8, 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicicas/prof_brigida.pdf> Acesso em: 15 jul. 2015. p. 02.

Na contramão da perspectiva diretiva dos renovadores da cena teatral moderna analisada por Romano em sua tese, Naspolini¹⁵ estuda a proposta contemporânea de trabalho de rede do Projeto Magdalena. Na análise do Projeto em questão, Naspolini cita uma das artistas fundadoras do projeto, Jill Greenhalgh, que entende que a palavra “tecer”, ao invés de “dirigir”, atende melhor à elaboração de uma obra criativa no teatro, pois esta forma diferenciada, e mais colaborativa, expressa a imaginação coletiva das várias colaboradoras-participantes, no lugar de uma visão unívoca criativa diante da tessitura-obra.¹⁶

A perspectiva de interação em rede e de forma aberta diante de um processo criativo colaborativo no teatro, dentre inúmeras outras formas observadas durante o percurso de análise de Naspolini sobre o Projeto Magdalena, rompe com o paradigma diretivo dominante da cena teatral moderna e aponta para lugares de efetiva renovação das estruturas de poder analisadas por Romano.¹⁷

No caso específico da Rede Magdalena e do modelo de rede identificado no Projeto Magdalena e analisado por Naspolini, “a ausência de comandos, ordens e subordinação, apesar da existência de pessoas referenciais que atuam como ‘nós-de-mil-pontos’, implica em uma não linearidade”¹⁸ diante do processo criativo e evocam outras formas de pensar alguns binômios instaurados historicamente. Naspolini, referenciada na proposta metodológica da teoria-Ator-Rede de Bruno Latour e que se posiciona contra uma série de distinções (como local e global, interior e exterior, natureza e sociedade, sujeito e objeto, indivíduo e estrutura, entre outras), nos ajudam, diz a pesquisadora, a pensar melhor a contemporaneidade e as perspectivas cênico-criativas hoje.

O Projeto Magdalena possui, segundo Naspolini, uma organização e dinâmicas próprias – como é típico de um movimento que acontece em rede –, no qual a adesão das artistas é voluntária e onde, a cada edição, surgem novas performers, convidadas por outras, de forma semelhante à organização que caracterizou a formação de muitos grupos feministas de segunda onda.¹⁹ É interessante observar, diz a pesquisadora, que o aspecto de aceitação do diferente e da abertura para o convívio entre as diferenças, normalmente

¹⁵ NASPOLINI, 2013.

¹⁶ NASPOLINI, 2013.

¹⁷ ROMANO, 2009.

¹⁸ NASPOLINI, 2013, p. 61.

¹⁹ NASPOLINI, 2013.

suscitado pelos encontros em grupo, foi um elemento gerador de inúmeras tensões no feminismo ocidental cujas diferentes demandas das mulheres eram difíceis de serem integradas em propósitos comuns a todas elas.

Conforme Susan Bassnett²⁰, já a partir dos anos 1970 começa um movimento no teatro britânico que irá perdurar até a década de 1990, caracterizado, sobretudo, pelo redirecionamento dos temas a partir de uma abordagem mais exterior, político-social, para uma mais interiorizada e pessoal ligada diretamente à biografia das (os) artistas. É neste momento, diz Bassnett, que surgem trabalhos mais relacionados à esfera da sexualidade. O espaço da mulher, artista, passa a ser mais reivindicado tanto no teatro como na literatura ou nas artes visuais, e se questiona o papel de exclusão da mulher face à histórica tradição do cânon dominante que concedeu apenas ao homem a excelência e o gênio criador.

A partir do relato de Bassnett sobre o contexto cultural dos anos de 1970 a 1990, em uma época em que as noções de tempo e espaço estavam sendo revistas na arte, o que se pode perceber é que passa a existir uma linha muito tênue entre as novas formas de teatro²¹ e os desdobramentos da arte contemporânea ao redor do mundo, que passaram a veicular mais o corpo²², observado artisticamente, e percebido também em sua existência, materialidade e plasticidade a partir de performances²³, *happenings*²⁴ e na *body art*²⁵ propriamente dita, que conduziram as artes cênicas a conceberem novas possibilidades de se trabalhar o corpo observado agora como linguagem.

Apesar de todos os esforços para encerrar o potencial de expressão do corpo em uma lógica, uma gramática, uma retórica, a aura da presença corporal continua a ser o ponto do teatro no qual se dá o desvanecimento de todo significado em favor

²⁰ BASSNETT, S. The politics of location. In: ASTON, Elaine; REINELT, Janelle. *The Cambridge companion to modern British women playwrights*. Cambridge: Cambridge University press, 2000. Disponível em: <<http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CBO9780511998973&cid=CBO9780511998973A013>>. Acesso em: 25 mai. 2015.

²¹ Ver COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

²² MATUCK, Arthur. Prefácio. In: COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

²³ “[...] a característica de arte de fronteira da performance, que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc.” (COHEN, 2002, p. 27).

²⁴ “No happening se realiza [...] um teatro que incorpore a vida e não seja somente auto-referente. No happening esta incorporação acontece ao extremo — magia, rituais terapêuticos, plástica, estética de vanguarda, luta de classes etc. — tudo é absorvido” (COHEN, 2002, p. 133).

²⁵ “A partir dos anos 50, [...] o nascente movimento da body art deslocava o ponto focal do produto para o processo, da obra para o criador. A body art assumia o corpo como suporte artístico. A ação do artista sustentava-se como mensagem estética por si mesma e o seu registro residual ou documental representava um epifenômeno” (MATUCK, 2002, p. 15-16).

de uma fascinação distante do sentido, de uma “presença” espetacular, do carisma ou da “irradiação” [...]. O corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante. [Assim], possibilidades de existência reprimidas ou excluídas se efetivam em formas altamente físicas do teatro pós-dramático²⁶, desmentindo aquela percepção que se instalou no mundo à custa de ignorar o quanto é pequeno o campo no qual a vida pode se desenrolar em uma certa normalidade.²⁷

Desta forma, enquanto signo central do teatro, o corpo vai aos poucos ganhando um novo estatuto e permitindo que a observação e o trabalho a partir dele revalorizem a “fiscalidade do real” tal qual apontou De Miranda, a partir de Romano²⁸, ao falar das discussões de gênero, dentre outras, que surgirão por meio deste novo estatuto do corpo nos processos criativos no teatro.

Estudo de caso: análise do processo de criação do espetáculo “Morra! Mas antes confira nossas liquidações!”

O processo de criação a ser aqui analisado nasceu a partir do trabalho realizado pelo Grupo de Pesquisa Transeuntes: estudos sobre performance. “Este [grupo], criado em abril de 2012, foi pensado a partir da necessidade de artistas em ampliar seus estudos sobre as intervenções performáticas nas ruas”²⁹. Em parceria entre professores e alunos do Curso de Teatro da UFSJ, o Projeto de Pesquisa consiste em estudos teóricos sobre determinados autores que pesquisam o teatro nas ruas e em experimentações práticas que “visam integrar o espectador transeunte”³⁰ na construção de processos criativos a partir das temáticas relevantes nos dias atuais. A pesquisa tem como principal objetivo “investigar as propostas de estreitamento entre a cena contemporânea e o espectador transeunte nas ruas de São João Del-Rei, visando analisar a inserção do público como participante das ações performáticas”³¹.

O espetáculo “Morra! Mas antes confira nossas liquidações!”

²⁶ Termo cunhado pelo próprio autor para designar as novas manifestações teatrais que surgem, a partir dos anos de 1970, e rompem com os cânones do teatro baseado em uma literatura dramática previamente escrita para a representação e encenação.

²⁷ LEHMANN, Hans -Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 157.

²⁸ ROMANO, 2009.

²⁹ DE GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco. RE: Perguntas [mensagem pessoal1]. Mensagem recebida por <marcelorocco1@gmail.com> em 19.08.2015.

³⁰ DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

³¹ DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

O Grupo propôs, enquanto primeiro experimento espetacular, a realização de um trabalho que tangenciava a performance e a representação teatral propriamente dita e, desta forma, nasceu o espetáculo “Morra! Mas antes confira nossas liquidações!”. A morte, no espetáculo, “é colocada como um souvenir”.³² Há uma tragédia anunciada na mídia e que se relaciona à morte violenta de uma adolescente a partir da qual “todos podem consumir e lucrar com o acontecimento”.³³ Repórteres sensacionalistas, representantes comerciais, vendas de camisetas e pôsteres começam a circular a partir da situação do assassinato da menina. “Todos querem se sentir pertencentes à notícia e vinculados de alguma forma à vítima”.³⁴ A vida ceifada na adolescência é noticiada incessantemente pelos meios de comunicação. Os parentes, ou meramente os conhecidos da menina, desejam aparecer na mídia. A morte, desta forma, se torna um espetáculo à parte e a memória da menina, enquanto vítima de um acontecimento terrível, “vai se esvaindo”.³⁵ O que importa, segundo o diretor, a partir da perspectiva do espetáculo, é mostrar o espectador paralisado, alienada da realidade à sua volta, não crítico ao que é noticiado diariamente e que fica placidamente sentado em sua poltrona observando tudo à distância (pela tela da TV). “Entre um comercial e outro, a notícia da tragédia vai sendo pouco a pouco esmiuçada, dramatizada”³⁶, veiculada como um espetáculo a ser apreciado, “um circo dos horrores” a partir do qual se tem certo prazer mórbido na audiência deste.

Sobre o processo de montagem e de concepção da Encenação

A encenação performativa “Morra! Mas antes aproveite as nossas Liquidações!”, construída em 2013, tem como “eixos temáticos o sensacionalismo, o consumo e a tragédia”³⁷, linhas centrais cujos princípios, segundo o coordenador do grupo e diretor do espetáculo Marcelo Rocco³⁸, são “definidos pelo capitalismo contemporâneo que engloba as relações humanas sob o aspecto da mercadoria”.³⁹ Mesclando elementos da ficção e da realidade cotidiana, o espetáculo “Morra!” “revela a perspectiva do lucro imediato que a

³² DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

³³ DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

³⁴ DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

³⁵ DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

³⁶ DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

³⁷ DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

³⁸ Professor do Curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei/UFESJ e Doutorando em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Belo Horizonte/UFMG.

³⁹ DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

morte traz nos tempos atuais a partir de sua apresentação espetacularizada nas diferentes mídias”.⁴⁰ Usando tal ideia como base prévia da pesquisa cênica, o Grupo “Transeuntes” criou uma encenação performática em espaços públicos da cidade de São João del-Rei (MG). Para a estruturação de tal encenação, o Grupo se baseou em “conceitos operatórios de linguagem cênica, tais como ‘Teatro Performativo’ (FÉRAL, 2008) e ‘Encenação Performativa’ (ARAÚJO, 2008), buscando elementos próprios da performatividade”⁴¹ para a concepção do espetáculo.

Quanto ao processo de direção dos atores e os objetivos do espetáculo, Rocco diz:

Quanto à questão de se chegar ao objetivo do trabalho, sim, chegamos, mas este objetivo não era meu, era compartilhado. O objetivo inicial não foi o resultante, mas o percurso, cheio de improvisações e descobertas a partir do trabalho da criação da obra.⁴²

Desta forma, podemos compreender que a perspectiva de trabalho do processo criativo do Grupo “Transeuntes”, e em particular a realizada para o espetáculo “Morra!...” a partir das palavras do coordenador do Grupo e diretor do espetáculo, caminha na mesma direção do Projeto Magdalena e aponta para uma indicação de direção que congrega as(os) participantes e as(os) chama para o centro da criação. A direção não tem por premissa uma ação diretiva e unívoca e que se colocaria como eixo da encenação. Este entendimento acerca do processo criativo do espetáculo “Morra!” rompe com o pressuposto normatizador citado anteriormente por Romano⁴³ e realizado, segundo a pesquisadora, pelos renovadores do teatro do século XX, além de apontar para perspectivas de criação que ampliam as discussões sobre as questões de identidade de gênero atuais. Tais discussões serão mais claramente percebidas a partir dos depoimentos do coordenador/diretor do Projeto e de dois participantes do trabalho, um ator e uma atriz/performers.

Depoimento do ator e performer Luís Firmato⁴⁴ após o processo de criação de sua personagem para o espetáculo “Morra!...”

⁴⁰ DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

⁴¹ DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

⁴² DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

⁴³ ROMANO, 2009.

⁴⁴ SILVA, Luís Carlos Firmato. RE: Perguntas [mensagem pessoal2]. Mensagem recebida por <marcelorocco1@gmail.com> em 20.08.2015.

O depoimento do ator Luís Firmato (aluno do curso de teatro da UFSJ e performer) sobre o processo de criação de sua personagem aponta para um lugar híbrido na identificação do gênero da personagem e redesenha novas leituras e compreensões diferenciadas sobre as identidades de gênero a partir da maneira como esta personagem é construída e apresentada em cena. Já no caso da atriz e performer também entrevistada, Sabrina Mendes, outros aspectos mais relacionados à violência simbólica de gênero foram trabalhados pela interlocutora a fim de construir sua personagem. Propus algumas perguntas para o/a artista como ponto de partida do levantamento de questões relacionadas às discussões de gênero a fim de refletir como ele/ela viram seus processos criativos no teatro. Cada um(uma) respondeu da forma como lhe foi mais conveniente. Respeitei a maneira como quiseram responder as perguntas e, suas respostas, após autorização de cada um(uma), seguem na íntegra.

Carlos Frederico: o que neste processo de construção da performance/representação você teve que (des)cobrir e desconstruir em seu próprio corpo e identidade a fim de performar/representar algo que você nunca havia performado/representado talvez antes (nos âmbitos da performatividade segundo Judith Butler⁴⁵ e no âmbito do teatro performático segundo Hans-Thies Lehmann⁴⁶)?

Luís: “primeiramente realizei algumas entrevistas e conversas informais com amigas travestis e transexuais femininas. Identifiquei que os seios, cabelos bem cuidados, unhas e salto alto fazem parte de um imaginário sobre o corpo feminino, pelo menos entre estas entrevistadas. Sendo assim, iniciei um processo de descoberta desses lugares. Usei salto alto em casa durante alguns meses e pinteí minhas próprias unhas. Percebi que unhas compridas, assim como cabelos e salto alto, mudam toda a configuração de movimento. Desde atos simples, como pegar um objeto, até subir e descer uma escada com o salto alto. Tive fortes dores no pescoço, por conta do salto, e descobri que ficava com o reflexo de pegar objetos prejudicado por conta do uso das unhas compridas. Vi, claro que de forma muito embrionária, as dificuldades de alguém que não se identifica com seu sexo biológico e como o processo de modificação do corpo é bem mais complexo e trabalhoso do que parece”.⁴⁷

⁴⁵ Ver BUTLER, J. *Problema de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

⁴⁶ Ver LEHMMAN, H-T. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

⁴⁷ SILVA, 2015. [mensagem pessoal2].

Carlos Frederico: como foi este processo de criação? Houve pesquisa de campo em diferentes locais? Quais? O que observou e utilizou a partir daí? Observou outras pessoas? O que observou nelas? Olhou para dentro/fora de si e se deu conta de lembranças pessoais (caso queira narrar), sonhos etc.?

Luís: “tenho uma história pessoal com o travestimento. Tenho um primo que se travestia e que levou a que minha mãe desenvolvesse um medo enorme de que minha orientação sexual fosse também correspondida com a necessidade de me travestir. Minha pesquisa desenvolveu-se sobre a crítica da necessidade de travestis e transexuais se identificarem com um feminino ditado por revistas e pela mídia. Pesquisei também a história de uma travesti de minha cidade que morreu ao injetar silicone sintético nas nádegas, entendendo que assim teria um corpo mais feminino”.⁴⁸

Carlos Frederico: como o diretor deste processo criativo favoreceu você neste caminho? Sugestões práticas, indicações de direção, palavras-chave, perguntas etc.? Pode citar?

Luís: “o diretor me deu total liberdade pra criar. Recordo-me de conversas e questionamentos meus serem sempre respondidos com novas perguntas que, de algum modo, foram me auxiliando a elaborar e construir a personagem”.⁴⁹

Carlos Frederico: você se considera diferente hoje a partir do processo de criação realizado? Pode explicitar algumas destas diferenças observadas hoje a partir de como era antes e agora? No seu corpo, jeito de se ser, agir e se expressar?

Luís: “observo que meu entendimento sobre a questão de se travestir ficou muito mais responsável. Tenho inclusive diversas peças do vestuário normativamente atribuído às mulheres. Lidei com diversos estranhamentos e questões próprias ao lidar com as corporeidades e trejeitos necessários à construção da personagem e estou muito mais instrumentalizado para falar sobre isso ou para entender a necessidade e os desejos de se travestir”.⁵⁰

Depoimento da atriz e performer Sabrina da Silva Mendes⁵¹

⁴⁸ SILVA, 2015. [mensagem pessoal2].

⁴⁹ SILVA, 2015. [mensagem pessoal2].

⁵⁰ SILVA, 2015. [mensagem pessoal2].

⁵¹ MENDES, Sabrina da Silva. RE: Perguntas. [mensagem pessoal3]. Mensagem recebida por <marcelorocco1@gmail.com> em 20.08.2015.

As respostas da atriz e performer às minhas perguntas, as mesmas que foram feitas ao ator e performer Luís, não seguiram de forma sequencial como o primeiro entrevistado fez. Ela realizou um diálogo comigo por mensagens eletrônicas durante dois dias e que conduziu ao depoimento final que se segue.

Sabrina: “A minha identificação com a ‘Menina Morta’ não é por conta do estupro real, mas sim pelo ‘estupro simbólico’ que acontece mesmo após a sua morte através da mídia, do público que compra a sua desgraça, do jornalista que acrescenta informações para dar ibope ao seu programa na TV. O estupro não parou. Ele começa no parque de diversões e continua com o proveito que a mídia suga dele.

Eu fui criada com a minha avó em uma cidade pequena e extremamente machista. A partir deste contexto, trabalhei a cena em que a menina é estuprada. O nosso ‘estupro simbólico’, o da Menina e o meu, são diferentes, porém densos na mesma medida.

Cada vez que eu apresentava a cena do estupro eu me sentia mais leve, porque expunha uma questão importante para mim, e mais pensativa sobre o assunto eu ficava (estupro simbólico). O que me levou a refletir várias vezes sobre a minha vida toda. Em Elói Mendes, cidade onde eu nasci e fui criada, era muito claro esses estupros simbólicos, tanto que, desde cedo (aproximadamente 10 anos atrás), eu me coloquei contra isso. Com esta pesquisa para o ‘Morra!...’, eu refletia muito para ter certeza de que eu não estava ‘engolindo’ novos estupros simbólicos e que são menos óbvios aqui em São João del-Rei. Concluí que estava e que a principal fonte era o meu namoro.

O resultado no meu corpo é que, agora, após o término do namoro, eu me sinto ‘livre’ para ter a aparência que eu quiser, sem o sentimento de obrigação de usar decote e roupas que destaquem o ‘feminino’ do meu corpo. Não que eu não goste disso. É que agora eu não tenho mais essa ‘obrigação’. Eu saio do jeito que me sinto bem no dia, isso inclui qualquer pedaço de pano (camisa, gravata, saia, calça, regata, laço no cabelo etc.).

Eu entendo o estupro simbólico como um tipo de abuso que não passa pela agressão sexual em si. No meu caso, trata-se do machismo. Uso a palavra ‘estupro’ porque ela me remete à invasão do espaço/direito do outro, impedindo-o de ser, de se manifestar – seja nas roupas, no corte de cabelo, na escolha da religião etc. – enquanto pessoa. Neste sentido, o racismo ou a homofobia, por exemplo, seriam também estupros simbólicos”.⁵²

⁵² MENDES, 2015. [mensagem pessoal3].

O trabalho de criação com os atores a partir do depoimento do diretor do espetáculo e do coordenador do Grupo Transeuntes

Rocco respondeu ainda às seguintes questões, formuladas por mim para esta pesquisa, a fim de averiguação do lugar diferenciado que pode ocupar hoje o diretor (e no caso também o professor) diante de um processo criativo no teatro e a partir do trabalho desenvolvido por este(esta) junto aos atores e atrizes. Seguem as perguntas.

Carlos Frederico: você pensou, ao realizar o seu trabalho como diretor, professor e coordenador do Grupo “Transeuntes”, sobre a desconstrução dos corpos dos atores e atrizes a partir da perspectiva da identidade de gênero? Ou seja, você de alguma forma propôs exercícios, discussões e laboratórios para os atores e atrizes pensando a questão das identidades hegemônicas que permeiam a nossa formação enquanto homens e mulheres? Refletiu com o grupo sobre os papéis sociais que encarnamos e reproduzimos em função de uma imposição social e cultural? Estas questões estiveram presentes em seu trabalho de condução do processo? De que forma?

Marcelo: “com o ator e performer Luís, queríamos um corpo espetacularizado, que vendesse a marca, que fosse tão sensacionalista e forte quanto a imagem da morte da adolescente (tema central da obra). Com isto, foi pedido ao performer Luís para ele experimentar um corpo que operasse em si os discursos da figura latina, exagerada, com todas as fruições possíveis. Um corpo-espetáculo, um corpo que fosse tão produto quanto o que estivesse vendendo, um corpo que impactasse, que não possibilitasse uma impressão imediata. Pensamos em um corpo que ultrapassasse os gêneros, que não desse a configuração imediata do que estávamos fazendo. Um corpo que brincasse com o feminino e o masculino, um homem vestido de mulher, com trejeitos femininos (às vezes estereotipados, outras vezes não), mas com barba, algo que não pudesse ser enquadrado descaradamente, que não coubesse em grandes formulações postas anteriormente. Percebemos que o elemento ‘barba’ foi o que mais incomodou grande parte da plateia, pois ela parecia querer que o corpo do performer respondesse a um discurso seguro.

Nas discussões após o espetáculo, vários espectadores diziam sobre a barba, ficavam incomodados dizendo: ‘mas por que não raspa?’ ‘por que não assume totalmente o lugar feminino?’ Entende? Até parte da comunidade LGBTTY que assistia ao espetáculo nos cobrava uma postura. O que é mais louco é que, entre vários elementos, a barba assumia,

sim, um desenquadramento, pois as pessoas queriam uma definição: ‘mas afinal, é homem ou mulher?’, e o performer respondia: ‘Não me defina’. Isto é importante afirmar; todos os lados querem uma definição, seja qual for, quando alguém não se enquadra no que é dado como certo, passa a ser cobrado para não ficar em ‘cima do muro’, se é que isto existe. Até mesmo se você constrói a imagem de uma travesti.

Com o ator e performer Paulo⁵³ aconteceu o seguinte: queríamos um corpo que trouxesse a notícia em sua roupa⁵⁴, que o público conseguisse arrancá-la, e percebemos que o vestido seria mais interessante pela imponência, pelas possibilidades de movimento que um vestido possui. Com isto, percebi que o performer também ficou mais à vontade para criar, para trabalhar a cena. O vestido que definiu o andar, que deu o mote para a construção. Não nos interessava perguntar, mas vestido é para que corpo? Usaríamos o vestido em qualquer corpo, pois o importante era a construção a partir de. Com o ator e performer Augusto⁵⁵ foi bem livre, pois aproveitamos a androgenia que o seu corpo carrega e a aproveitamos totalmente no personagem, performando a partir do que o corpo oferecia. Os autores estudados nesta fase foram: Josselyn Feral⁵⁶ (Teatro e performatividade), Judith Butler⁵⁷ (Problema de gênero), Sara Salih⁵⁸ e seus estudos sobre Butler, André Carreira⁵⁹ (Sobre Teatro de Rua)”.⁶⁰ |

Considerações Finais

Como pude observar nos dois exemplos de processos criativos apresentados ao longo deste trabalho, o Projeto Magdalena e o Projeto Transeuntes (cujo percurso do segundo originou o espetáculo “Morra! Mas antes aproveite as nossas Liquidações!”), embora cada um tenha objetivos bastante distintos um do outro, ambos os trabalhos apresentam configurações semelhantes na maneira de conceber a criação e a representação

⁵³ Utilizei um nome fictício, pois não obtive autorização do ator para o uso de seu nome no trabalho em questão.

⁵⁴ O figurino do ator/performer era um vestido todo feito de folhas de jornal.

⁵⁵ Nome fictício utilizado pelo mesmo motivo do outro ator citado.

⁵⁶ Ver FÉRAL, J. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Tradução de Lígia Borges. Revisão da tradução: Cícero Alberto de Andrade Oliveira. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/85839139/O-Teatro-Performativo#scribd>>. Acesso em: 01 out. 2015.

⁵⁷ BUTLER, 2003.

⁵⁸ Ver SALIH, S. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

⁵⁹ Ver CARREIRA, A. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. In: *Moringa*. João Pessoa, vol. 2, no. 2, 13-26, jul./dez. de 2011.

⁶⁰ DE GASPERI, 2015. [mensagem pessoal1].

teatrais e apontam para caminhos libertários no que se referem aos processos criativos no teatro e a vinculação destes às questões de gênero e sexualidade nos dias que seguem.

O primeiro Projeto se coloca em âmbito mais transnacional e integra diferentes elementos culturais e étnico-raciais, dentre outros marcadores, além das questões individuais das mulheres envolvidas em cada versão e local nos quais o Projeto Magdalena vem sendo realizado. Já o segundo Projeto, é localizado na cidade de São João del-Rei que fica no interior de Minas Gerais. Por outro lado, o Projeto Transeuntes também vai muito além do âmbito regional em função dos temas utilizados para a concepção do espetáculo e das questões que envolvem os processos de criação dos atores e atrizes, questões estas muito atuais e também de caráter transnacional. Podemos citar algumas destas questões, cujas noções acerca do processo de espetacularização nas sociedades contemporâneas foram explicitadas no espetáculo “Morra!...” e estão relacionadas, por exemplo, ao que foi desenvolvido por Guy Debord⁶¹ no livro *A Sociedade do Espetáculo*, dentre outros autores. Além da discussão sobre os diferentes papéis que as mídias hoje ocupam e das reflexões muito atuais acerca das identidades de gênero e sexualidades que permeiam as relações nas sociedades contemporâneas.

Cada um a seu modo, os dois Projetos indicam que se a renovação da cena teatral moderna veiculou um discurso de dominação do homem sobre a mulher, além do caráter heterossexista e de exclusão das diferentes expressões da sexualidade e das identidades de gênero hoje existentes, por outro lado novos contextos artísticos surgiram posteriormente e romperam com este status ideologicamente normativo, abrindo veredas para um novo tempo de discussões artístico-reflexivas sobre tais questões. Ao mesmo tempo abriram-se também novas formas de se pensar e conceber a cena e a representação teatrais, agora observados em novos moldes, distintos dos que foram pensados e concebidos pelos modernos renovadores do teatro na alvorada do século XX.

Estes renovadores da cena influenciaram bastante muitas gerações posteriores de artistas que acabaram por imprimir um novo olhar sobre o teatro, muito embora, por outro lado, eles mesmos não tenham renovado, em sua prática artística, as questões que envolvem as discussões de gênero e sexualidades que sucintamente explicitarei a partir das referências utilizadas neste estudo. De qualquer maneira houve, a partir destes

⁶¹ Ver DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

renovadores, uma abertura conceitual, no que tange a linguagem teatral, que nos permitiu pensar novos caminhos criativos para o fazer teatral hoje e possibilitar uma crítica madura e consistente a estes mesmos modos dominantes de realização que, em rápidas pinceladas, procurei expor aqui a partir dos exemplos estudados.

Referências

BASSNETT, S. The politics of location. In: ASTON, Elaine; REINELT, Janelle. *The Cambridge companion to modern British women playwrights*. Cambridge: Cambridge University press, 2000. Disponível

em: <<http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CBO9780511998973&cid=CBO9780511998973A013>>. Acesso em: 25 mai. 2015.

BUTLER, J. *Problema de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARREIRA, A. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. In: *Moringa*. João Pessoa, vol. 2, no. 2, 13-26, jul./dez. de 2011.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco. RE: Perguntas [mensagem pessoal1]. Mensagem recebida por <marcelorocco1@gmail.com> em 19.08.2015.

DE MIRANDA, Maria Brígida. *Playful training: towards capoeira in the physical training of actors*. 365 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Theatre and Drama Program School of Communication, Arts and Critical Enquiry Faculty of Humanities and Social Sciences, La Trobe University, Bundoora. 2003.

_____. Da pesquisa à sala de aula. In: *Revista de Pesquisa da CEART/UDESC*. vol. 3. no. 1. p. 1-8, 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_brigida.pdf> Acesso em: 15 jul. 2015.

FÉRAL, J. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Tradução de Lígia Borges. Revisão da tradução: Cícero Alberto de Andrade Oliveira. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/85839139/O-Teatro-Performativo#scribd>>. Acesso em: 01 out. 2015.

LEHMMAN, H-T. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

_____. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MATUCK, Arthur. Prefácio. In: COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MENDES, Sabrina da Silva. RE: Perguntas. [mensagem pessoal3]. Mensagem recebida por <marcelorocco1@gmail.com> em 20.08.2015.

NASPOLINI, M. S. *Fronteiras em movimento: subjetividade nômade e espaços intersticiais no Projeto Magdalena*. 220 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. 2013.

ROMANO, L. R. V. *De quem é esse corpo? – A performatividade do feminino no teatro contemporâneo*. 643 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009.

SALIH, S. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SILVA, Luís Carlos Firmato. RE: Perguntas [mensagem pessoal2]. Mensagem recebida por <marcelorocco1@gmail.com> em 20.08.2015.