

ROMANO, Lucia Regina Vieira. **Atue como uma mulher**: pedagogias da atuação para mulheres cis e trans. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp -- Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"/ IA-Unesp. Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação - DACEFC; Professora Assistente Doutora.

RESUMO: Este artigo propõe uma visada sobre a área da interpretação nas artes cênicas, tendo por enfoque as políticas de gênero nos processos formativos dos atores e atrizes. Como o campo da interpretação teatral discute os papéis sociais de gênero feminino, na relação entre ator e atriz e a personagem, assim como entre a personagem e a espectadora? Como as pedagogias da atuação são influenciadas pela epistemologia feminista? Essas pedagogias respondem de que maneira à diversidade das experiências das mulheres cis e trans? O questionamento servirá para evidenciar os elementos da atuação que carregam as marcas de gênero, na tensão entre *physis* d@s intérpretes, modalidades de descrição dos gêneros no campo social e a construção do gênero das personagens na cena. A partir dos estudos de Aston (1999), Diamond (1988, 1997), Romano (2009), Miranda (2010), Fry (2007), Schroeder (1996), Tait (2002) e Armstrong (2007), sugere-se a possibilidade de transmissão de um fazer atoral feminista (esboçado dentro e fora de uma pedagogia atoral feminista), por meio da escolha de certos modelos e processos que partem do conhecimento situado (centrado no ponto de vista da enunciativa), da relação estreita entre teoria e prática, da potencialidade de agenciamento, da criação de diálogos entre artistas da cena mulheres e, no caso brasileiro, da interseccionalidade entre gênero e raça.

PALAVRAS-CHAVES: Teoria atoral. Interpretação. Teatro feminista. Pedagogias dissidentes.

ABSTRACT: This paper proposes a comprehensive view on the area of performing arts, focusing on gender politics in the formative processes of actors and actresses. How does the field of acting in the theatre discuss female social roles in the relationship between actor and actress and the character, as well as between the character and the viewer? How are acting pedagogies influenced by feminist epistemology? How do these pedagogies respond to the diversity of cis, trans, and non-binary women's experiences? The questioning will serve to highlight the elements of performance that carry the marks of gender, the tension between the *physis* of the performers, modalities of description of gender in the social field and the construction of gender of the characters in the scene. From the studies of Aston (1999), Diamond (1988, 1997), Romano (2009), Miranda (2010), Fry (2007), Schroeder (1996), Tait (2002) and Armstrong (2007), we suggest the possibility of transmitting a feminist acting way of doing (sketched inside and outside of a feminist atoral pedagogy), through the choice of certain models and processes that depart from the situated knowledge (centered on the enunciator's point of view), the close relationship between theory and practice, the potentiality of agency, the creation of dialogues between women artists and, in the Brazilian case, the intersectionality between gender and race.

KEYWORDS: Acting theory. Interpretation. Feminist theatre. Dissident pedagogies.

Sente-se como uma menina. Comporte-se como uma boa aluna. Não grite. Não pule. Não suje seu vestido. Ande como uma garota respeitável. Atenção para a roupa que veste. Não encare as pessoas na rua. Não fale de boca cheia. Não responda ao seu pai. Não faça teatro.

As expectativas quanto ao comportamento das garotas são instruções claras sobre os limites e espaço do gênero feminino. Antes mesmo que uma criança possa compreender o sentido de ser homem ou mulher, ou as diferenças socialmente valorizadas entre os dois gêneros, os entendimentos sobre a feminilidade e a masculinidade numa determinada cultura são transmitidos a eles e elas na forma de inumeráveis indicações de atitudes, posturas corporais, maneiras de ocupar o espaço, volume da voz, entonação e vocabulário adequado; realçando com elogios e aceitação social as respostas positivas à norma, e com críticas e punições variadas, as resistências. Assim, os comportamentos de gênero são replicados pelos sujeitos, primeiro estimulados por meio da imitação, até que a interiorização dos parâmetros definidos pelos papéis sociais de gênero hegemonicamente aceitos, forneçam a ilusão de substância a uma espécie de verdade estável sobre homens e mulheres, numa lógica binária, “comprovados” pela maioria. Segato resume o que esta ilusão encobre:

A cultura e o seu patrimônio são percebidos como uma decantação do processo histórico, sedimento da experiência histórica acumulada em um processo que não se detém. O caráter cumulativo desse sedimento se concretiza no que percebemos como usos, costumes e noções de aparência quieta e repetitiva, que o conceito antropológico de cultura apreende, estabiliza e postula como seu objeto de observação disciplinar. No entanto, quem regressou a seu campo etnográfico dez anos depois sabe que essa aparência de estabilidade não é mais do que uma miragem, e que usos e costumes não são nada mais do que história em processo (SEGATO, 2012, p. 111)

Tão logo os comportamentos são aprendidos e assemelhados a uma espécie de expressão original da pessoa, marcada pela cisgeneridade compulsória no nascimento e reiterada por uma dita “essência gendrada”, eles passam a alimentar o ciclo da Lei (cuja estratégia é não se anunciar como

ideologia, mas como natureza), servindo também como exemplo numa coletividade. Colaboram para a manutenção desses padrões as mais variadas instituições, da família à medicina, e da escola ao aparato jurídico e à religião; de tal modo que o que se opera entre a pessoa e o meio é um processo de ajuste, do qual não parece haver saída. O menino será igual ao homem, a menina, igual à mulher; porque assim foi ordenado pela ordem divina, respaldada pela sagrada verdade da ciência, desde que os seres humanos habitam a Terra (esta é a perspectiva cisnormativa); e desde que o primeiro homem e a primeira mulher cresceram e se multiplicaram (esta é, por sua vez, a perspectiva heteronormativa).

Assim, a “verdade” da reprodução atrela-se às instituições do casamento e da monogamia; e assim se fundamenta a crença e se organizam os espaços que cabem a um e outro tipo de indivíduo. Esse espaços - nos sentidos físico e simbólico - são reafirmados na cultura corporal, com a produção de habilidades relativas à força e assertividade para o gênero masculino, e à delicadeza e harmonia para o gênero feminino. E a lógica da diferenciação biológica passa como um trator sobre evidências não-binárias, saltando para a esfera social em aparente continuidade. A dupla homem-mulher sedimenta submissões e dominações e promove à exclusão tudo o que desmente as pistas anatômicas do dimorfismo sexual; assim como exclui os sujeitos cujos comportamentos resistem à linearidade entre sexo, gênero e orientação sexual, ou que escolhem definir-se por meio da flutuação de identidades. A lógica das identidades cisnormativas impõe um entendimento de coletividade unívoca, que induz ao apagamento de singularidades de raça-etnia, classe social, opção sexual e etarismo, mais uma vez sonhando a diversidade das vivências e relegando indivíduos à não-representação no campo social e na política.

No entanto, na replicação compulsória das similitudes intrínsecas a um e outro gênero, como é típico de toda repetição continuada, emergem pequenas falhas. Nesses desvios, sugere Butler (2012), é que se evidencia uma via de escape, que denuncia a construção compulsória desses modelos: o que alguns chamam de “problema de gênero” é também a quebra da aparente naturalidade dos processos sociais de gênero, ou seja, uma linha de fuga,

inserida na própria Lei. No defectivo, surge o que não cabe no padrão descrito e que, por isso mesmo, é um devir mais livre, a pulsão de transformação.

Numa dimensão mais coletiva, esse processo é também emancipatório: algo que parecia sem possibilidades de expressão e agenciamento, abre-se ao tempo histórico e ao sentido mesmo de luta. Como diz Segato,

Percebemos assim que os costumes de um povo são submetidos a escrutínio e deliberação permanente e, em consequência, modificam-se, pois a permanência desse povo não depende da repetição de suas práticas, nem da imutabilidade de suas ideias. Soltamos assim as amarras que sustentam a identidade, sem dispensá-la, mas referindo-a à noção de povo, enquanto vetor histórico, enquanto agente coletivo de um projeto histórico, que se percebe como proveniente de um passado comum e construindo um futuro também comum, através de uma trama interna que não dispensa o conflito de interesse e o antagonismo das sensibilidades éticas e posturas políticas, mas que compartilha uma história. (SEGATO, 2012, p. 111)

Então, como lembra a antropóloga, a trama histórica é talhada na forma de dissensos e coalizões por parte do "povo", ou da coletividade; e não apenas da ação da cultura (entendida enquanto um ente abstrato, a submeter pessoas como máquinas de carne). Mas, a isto tentará se contrapor - sempre - a norma, re-intensificando as hierarquias e tentando preservar os privilégios daqueles que regem e regulam o projeto civilizatório, sob as prerrogativas da "neutralidade" e da ordem supra-humana. A Lei insere por força uma noção de tempo congelado, a-histórico, negando seu fluxo, a fim de manter as assimetrias entre homens e mulheres e, em sua forjada perenidade, consagra os primeiros à universalidade e reduz a Ele a multiplicidade.

Mova-se com graça. Puxe o vestido como uma dama. Caminhe com os braços soltos. Use seu olhar para convidar a plateia, seduzir o parceiro. Procure a emoção verdadeira da personagem, uma mulher dessa época. Fale em tom mais suave e quente. Deixe os olhos marejarem. Faça teatro.

Parte desse serviço de dar coerência às fronteiras seguras entre um e outro gênero descritível, no território do que entendemos como realidade, depende de aspectos mais subjetivos (ou, menos restritos ao mundo sócio-histórico), que conformam o campo do simbólico e o imaginário. Operando na ordem da linguagem, o imaginário está também atrelado ao mundo material,

mas é construído por "atitudes imaginativas", práticas de construção e reprodução de imagens, mitos, projeções e, também, discursos e valores (individuais e coletivos), onde estão incluídas as práticas artísticas. As artes cênicas, por exemplo, promovem um "conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano (Durand)", sendo também o "patrimônio de um grupo (Maffesoli)" (ANAZ, AGUIAR et alli, 2014, s.p).

Se o imaginário traduz as relações políticas, sociais e econômicas, pode transformar o real e criar novas interações materiais ou, de outro modo, reforçar o previsto e coibir mudanças emergentes. O imaginário que o teatro cria, dessa maneira, pode ser *conservador* em termos de gênero; e não é raro que assim o seja, uma vez que a linguagem teatral ocidental também nasce como uma projeção da sociedade patriarcal: ela se construiu como expressão de uma sociedade branca, letrada, sexista e machista. Cientes disso, as estratégias feministas no teatro criticam os processos de "formatação" dos gêneros na cena, nas estruturas da linguagem e nos modos de produção teatrais, mostrando como operam enquanto mecanismos de opressão muito eficientes.

Estão entre os mecanismos de produção de gênero, por exemplo, os regimes de visualidade. Na história da arte, aponta a crítica de arte Linda Nochlin (1988), o corpo da mulher é empregado como objeto de apreciação e exploração do olhar que, sendo produzido pelo pintor do gênero masculino, responde a uma ordem marcada pela submissão e disponibilidade dela, em relação à agência dele. Esse regime responde ao funcionamento da sociedade oitocentista que, embora superada por outras formas de organização social e de produção da obra de arte na contemporaneidade, sustenta ainda a dicotomia entre o "lugar do corpo da mulher", objeto de fetiche, e o "lugar do olhar do homem". As Guerrilla Girls, grupo ativista fundado em 1985, continua mostrando como nos museus as mulheres participam antes como corpos nas expostos nas paredes, do que como artistas produzindo e expondo sua arte.

Participam dos regimes de visualidade também como somos educadas e educados a ver as imagens, coisa que não se restringe às pinturas artísticas

contidas nos museus, mas que explode no imenso mundo de imagens que nos circunda, por exemplo, na indústria cultural (na publicidade, na televisão, no cinema, nas vitrines das lojas etc), no teatro, na escola e assim por diante. Em todos esses lugares em que se produz e consome imagens, o corpo da mulher é concebido pelos padrões de beleza e sexualidade que replicam os princípios de objetualização e submissão dela e de satisfação visual (e sexual, ainda que projetiva) dele. Balthazar e Marcello (2018) resumem essas imagens como "imagem-saber": "Com efeito, a imagem-saber seria algo semelhante ao que Foucault (1988, p. 109) denominou de *focos locais de saber-poder*, na medida em que 'veiculam formas de sujeição e esquemas de conhecimentos'" (BALTHAZAR e MARCELLO, 2018, p. 11).

Os regimes de visualidade operam nas artes cênicas, portanto, não apenas como resultante inequívoca da presença encarnada de sujeitos no espaço da cena, mas também em contiguidade a uma "economia política" que dá suporte às formas de se viver o gênero e a sexualidade, que nos determinam enquanto indivíduos.

Outros mecanismos próprios da estrutura da linguagem teatral são as convenções que ordenam a relação entre a *physis* das intérpretes e a corporeidade das figuras ficcionais evocadas na cena. Esses dois estatutos podem ser operados em confluência, compondo um sentido de unidade, ou com a evidenciação de suas diferentes naturezas. Em ambos os casos, envolvem como são percebidas as dimensões psico-físicas das "personagens encarnadas", enriquecidas pelas interações entre elas; o que determina a qualidade da afetação a que será conduzida a expectativa das mulheres e dos homens. Seja dentro do princípio da "mimese psicológica e da tradição da retórica das paixões (Pavis, 2003, p. 49)", seja no caso de espetáculos mais "performativos", onde a retórica das emoções é eclipsada pelos aspectos da corporeidade (peso, eixo, esquema corporal, proxêmica, uso do espaço, etc), essas afetações são dadas no encontro entre as demarcações de gênero culturalmente estabelecidas, evocadas pela presença (onde se incluem figurinos e outros recursos secundários de caracterização) e tangíveis na cena, e a compreensão inculcada das espectadoras e espectadores de seu papel social de gênero (desenhando um horizonte próprio de expectativas).

Nos processos de identificação dos papéis sociais de gênero produzidos pelo espetáculo, os elementos da fábula estão orquestrados aos tipos (indícios) de presença (mais dramática ou mais performativa) e à gestão e convencionalização das emoções (no quadro da “negociação sensível” entre os sujeitos gendrados, promovida pela situação ficcional); ao lado dos tipos de vocalidade (dicção e situações de enunciação) e tratamentos da “visualidade corporal” (postura, atitude, relações entre partes do corpo, mímicas gestuais e fisionômicas, mobilidade etc) típicos numa sociedade. Conjugam-se a eles certas construções de gênero operadas ao longo da produção da obra teatral; uma vez que as normas de gênero perpassam também a distribuição das funções criativas, que determinam as posições de poder e decisão e as condições materiais oferecidas aos sujeitos; assim como as práticas de ensaio, nunca isoladas de outras tarefas aparentemente externas ao dia-a-dia de um processo criativo. Nesse ambiente, assim como em outros espaços, as tensões de gênero, as disputas de discurso, o senso comum e o hábito estão igualmente estabelecidos.

Além disso, a cultura teatral fundamenta-se em modelos estéticos, que no campo da interpretação, “distingue[m] no tempo e no espaço diversas maneiras de conceber o corpo e de se prestar a diferentes modos de significação (PAVIS, 2003, p. 57)”; conteúdos que são transmitidos pelas pedagogias de interpretação em situações de ensino-aprendizado formal, nas escolas de teatro, assim como nos processos de trabalho, onde o ensino-aprendizado segue fluxos mais difusos, mas ainda assim eficientes (a troca existe, até mesmo naqueles espaços em que a ideia de profissionalismo dá a entender que pouco está sendo transmitido ou aprendido). A maneira como algumas escolhas interpretativas vêm sendo efetuadas repetidamente, ou com frequência, nos permite concebê-las também como matrizes de gênero, fornecendo maneiras de descrição do evento cênico completamente atreladas ao campo da corporeidade e, assim, permeadas pelos processos de identidade (e pelos demarcados de gênero).

Por esse motivo, a epistemologia feminista tem dedicado atenção às pedagogias da interpretação, questionando de que maneira elas respondem à diversidade histórica e atual das experiências das mulheres cis e trans. São

abordagens que partem de uma perspectiva crítica e propositiva, dando materialidade ao desafio de pensar e fazer uma cena que não objetualize os corpos e não padronize os sujeitos, destacando como as mulheres têm reinventado a relação com seus próprios corpos e com outros corpos, com vistas à promoção da emancipação.

Essa dimensão de resistência à opressão simbólica que o teatro também provoca deve envolver todas as pessoas, ainda que as mulheres (com todas as contradições que perpassam esse sujeito histórico) sejam protagonistas do processo. Também, deve reverter a centralidade do humano, estendendo-se para a compreensão do que há de extra-humano e supra-humano, ou seja, reagindo (a tempo) ao modo como o "Humano" tornou-se fonte e destino da vida na Terra, justificando a exploração de seus recursos até o esgotamento.

A resistência à "cegueira de gênero" que envolve o campo das artes cênicas, supostamente um território liberto de constrangimentos de toda sorte, incluindo as hierarquias de gênero, necessita, portanto, ser contraposta a uma atenção redobrada a o que dá origem aos esquemas operantes, e que fazem a costura entre nossas práticas individuais, as condições de existência e aquilo que criamos em nossa experiência artística, na conjuntura dos processos teatrais. Esse elemento mediador é denominado por Bourdieu como *habitus*:

Habitus é aqui compreendido como: [...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...]. (BOURDIEU, 1983, p. 65)

Proponho ainda que a lógica binária, nesse caso, seja adotada como uma estratégia necessária ao processo de tornar mais visível os esquemas da historicidade a plasticidade dos sujeitos, mas vislumbrando uma maior fluidez entre a descritibilidade e a indescritibilidade de gênero, como um horizonte projetivo de maior igualdade de condições e ampla pluralidade de expressões e comportamentos, no que diz respeito a todos os processos identitários. Em outros termos, que um novo *habitus* seja erigido no teatro, que pode e deve

ocupar seu potencial pedagógico, enquanto instância de socialização em embate dialético com o mundo.

Conforme já sugerido por Miranda e por Romano (2017), entre outras artistas e pesquisadoras de teatro, é um ponto de partida disruptivo, no que diz respeito aos papéis sociais de gênero, a adoção do questionamento sobre o tipo de tecnologia disciplinar presente nos processos formativos, nos treinamentos e processos criativos: qual inflexão de gênero está sendo ali promovida? Quais são os modelos adotados? Uma atenção constante necessita ser dedicada à democratização da reflexão sobre o que, quando e como adotar esta ou aquela prática. Também, é bem vindo o revezamento das posições hierárquicas (se não, pelo abandono completo do conteúdo seletivo dos instrumentos de observação hierárquica, por exemplo). Outro pressuposto é que se acolha as diferentes formas de acessar a criação naquele coletivo (de acordo com as especificidades dos corpos), contextualizando as práticas em suas fontes e tradições culturais, e evitando tanto dar continuidade à “cegueira de gênero” ali presente, quanto reproduzi-la nas suas variantes racial, de classe social e étnica.

A criação de esquemas imaginários “alternativos” (WEISS, 1999) é um caminho de insubmissão. Nessa perspectiva, o cultivo de uma “outra” corporeidade é simultâneo à abertura da pessoa à experiência do novo, uma vez que a imagem do corpo continua sendo constituída enquanto estamos em movimento, respondendo com plasticidade à intensidade e variedade das nossas exposições ao mundo. Féral (1995) lembra o trabalho da atriz canadense Pol Pelletier, que cria uma interpretação feminista baseada num “corpo ativo”; ou seja, o corpo de uma atriz que se recusa a ser objeto do olhar do outro, mas que age por meio do engajamento completo. Essa atriz se concentra na ação, de tal modo que deixa de se preocupar em estar sendo vista, para olhar a si mesma fazendo; assim, Pelletier articula teoria e prática e exemplifica um ingresso singular no campo da interpretação.

O estado proposto por Pelletier pode ser obtido por meio do treinamento corporal, que tem por objetivo restituir à atriz o que lhe foi tolhido pela opressão da cultura patriarcal. Ela precisará recuperar seu aterramento,

seu centro de massa e energia, e a coesão corporal que permitirá, de fato, que ocupe o espaço da cena. Ainda, deverá apagar os sinais de feminilidade e a intenção de “agradar”, que costumam revestir a figura feminina no espaço público e que, por consequência, provocam uma série de tensões excessivas (no pescoço, nos olhos etc) e fragilidades despotencializadoras da presença (mãos que se expressam como porcelanas, etc).

Ao lado disso, o “desmonte” das atrizes, mulheres cis e trans, precisa considerar que elas se constroem socialmente por meio de tensões que as permitem sobreviver num mundo sexista, e que mesmo os padrões de neutralidade na cena são, de fato, padrões masculinos. É para criar novas referências, portanto, que as atrizes precisam atuar como mulheres. Pol Pelletier (apud FÉRAL) comenta:

Não basta "limpar" o corpo das mulheres. Devemos ensinar à sua própria carne novas referências, novas maneiras de se ver e de se relacionar com o mundo exterior ... Precisamos ... de uma cultura feminina; passar de um universo simbólico onde as mulheres são criaturas secundárias, para “servir”, para um novo universo simbólico, onde as mulheres podem viver toda a sua beleza e força. (PELLETIER apud FÉRAL, 1995, p. 139, tradução nossa)¹

Conhecer a condição presente delas, segundo a atriz, deveria ser parte da formação teatral, constituindo uma dimensão interior que inspirasse as mulheres atrizes a encontrarem novas direções para seu trabalho. O universo simbólico mencionado por Pelletier, portanto, deve corresponder ao conhecimento da história e do contexto, nutrindo a mente, para mudar os padrões corporais.

A ideia de uma cultura das mulheres, em que elas são protagonistas, evocada por Pelletier, carrega a potência de transgressão, visto que se opõe a um sistema de valores onde a hegemonia masculina parece ser natural e imutável. A valorização da expressão das mulheres sugerida, do que se denomina por “criação feminina”, então, se aproxima da defesa de uma "escrita feminina”, adotada por Hélène Cixous, segundo a qual a experiência singular

¹ No original: "It's not enough to 'clean out women's bodies. We must teach their very flesh new references, new ways of seeing themselves and of relating to the outside world ... We need ... a women's culture; to pass from a symbolic universe where women are secondary creatures, there to serve', to a new symbolic universe where women can live out their full beauty and strength".

das mulheres no mundo é destacada como fonte legítima da escrita criativa, reafirmando que o escrever e o ler são atos carregados do ser/estar gendrado. Antes de determinar atributos “do feminino” à produção escrita, ou “feminices” à expressão cênica das mulheres, entretanto, estas são estratégias que servem para reverter o sentido negativo atribuído, no senso comum, à presença das mulheres nesses campos: em resumo, não é preciso ser “como um outro” para que o que a mulher crie ou produza tenha importância, mas ser “como si mesma”.

Semelhante operação de reversão, no plano mais comezinho, foi divulgada no *slogan* “Lute como uma mulher” (Fight as a Girl), tema da campanha “Like a Girl”², lançada em 2014, e que popularizou na grande mídia as lutas das mulheres. Ao chegar ao Brasil, no bojo da chamada Primavera Feminista de 2015, o *slogan* ajudou a reverter a depreciação que costuma cercar o “fazer como uma garota”, que mediatiza a participação das mulheres na vida social e, em especial, em atividades tidas como “masculinas”. A campanha, embora tenha nascido com o intuito mercadológico, reverberou numa dimensão política mais engajada³; uma vez que tendo assegurado o espaço de ser como ela mesma, a mulher pode discutir aspectos mais amplos de sua participação social, que envolvem o direito à equidade, sem pautar-se no discurso da simples igualdade.

A máxima “atue como uma garota”, de certa maneira, movimentou a teórica do teatro e professora Elaine Aston (1999) na proposta de extrair uma “exemplaridade” das reflexões de acadêmicas e dramaturgas do teatro feminista em ação nos países de língua inglesa, bem como das experiências

² “A campanha “Like a Girl” foi desenvolvida pela marca de absorventes femininos Always, da P&G, e lançada em 2018. Começou com um experimento: num estúdio, diante de câmeras, adultos foram convidados a simular uma corrida ou uma luta “como se fossem uma garota” (“like a girl”).” BOAS, Fernanda Villas. “O que é “Lutar como uma garota”? In: 4labCo. Disponível em: <http://4lab.co/o-que-e-lutar-como-uma-garota/>. Ver também em SANTOS, Rochele Cristina dos. Lute como uma garota: os feminismos e a campanha de Femvertising #LikeAGirl. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193949>.

³ A ideia foi reeditada pela mídia nas coberturas da Marcha das Mulheres em Washington, em 2017, contra Trump, dos atos #EleNão, no Brasil, contra a eleição de Bolsonaro; e o movimento “Ni una a menos” contra o feminicídio, da Argentina para outros países da América Latina. A dimensão ao mesmo tempo midiática e de luta da frase dialoga com o que algumas comentaristas do feminismo entendem pela 4a. Onda Feminista.

das atrizes integrantes dos grupos de teatro feminista que conheceu ou com quem trabalhou. Na perspectiva da autora, se o teatro ocidental ignorou as necessidades das mulheres por tanto tempo, tornando seu *ethos* na cena uma espécie de injúria, a pedagogia feminista - que parte do teatro feminista enquanto um modo de fazer específico, com um tipo de processo criativo e práticas singulares -, irá reabilitar o “fazer como uma mulher”. Essa pedagogia feminista, além disso, pode denunciar por meio do fazer teatral das mulheres que “eu não sou isso” que mostra o teatro dominante (ASTON, 1999, p. 16).

As sugestões que Aston elabora nascem do exame de grupos tais como o Women’s Theatre Group, o Monstruous Regiment, o Dorothy Talk e o Siren, entre outros, ao lado de propostas derivadas de textos teóricos feministas seminais, a fim de trazer para a cena o questionamento das hierarquias de gênero, ou em seus termos, “despertar a consciência da opressão e potencializar a criatividade feminina” (ASTON, 1999, p.2). É o caso de sua proposta para a análise de textos, que recorre a um conjugado de metodologias. Começa por compor um grupo de estudos que se debruce sobre o drama realista (no modelo de fins do séc. XIX), para examinar suas regras; por exemplo, a “narrativa fechada”, o protagonismo das personagens masculinas, o mundo ficcional abordado a partir da paisagem do mundo doméstico “real”, e assim por diante. A partir da consciência das estruturas textuais desse modelo dramático, o estudo deriva para a leitura da dramaturgia escrita por mulheres e do questionamento se aquelas estruturas primeiramente listadas parecem rompidas, ou não. Caso positivo, é preciso dar relevância aos padrões de “desvio”, que fogem ao modelo dominante criticado. Como próximo passo, Aston sugere fomentar uma voz autoral, por meio do exercício criativo de escritas pelas atrizes, e não apenas pela dramaturga. Assim, o saber-fazer não fica constricto a uma posição de poder, mas se abre ao coletivo e às parcerias entre as mulheres.

Ao contrário do que fazem obras de teoria feminista no teatro que “roubam” de outros campos do conhecimento, Aston pretende “roubar” do próprio teatro seus recursos, para “causar perturbação” (ASTON, 1999, p. 17). Assim, dialoga com as tradições, para opor uma prática teatral feminista-materialista à tendência dominante do realismo dramático, englobando

conquistas do teatro de agitação e propaganda dos anos 1960, do teatro brechtiano (via o teatro feminista géstico), do teatro físico e da criação colaborativa feminista.

O intercâmbio de práticas entre o teatro profissional e outros ambientes teatrais, ou mesmo entre as artes cênicas e espaços sociais onde as mulheres estejam mobilizadas, como nos movimentos de militância feminista, também é estimulado, com vistas a arejar os modos de fazer teatral, que assim têm chance de rever seus padrões de comunicação e expressividade. Em contato com outras coletividades, o teatro pode ganhar em clareza conceitual e estrutural, uma vez que precisará flexibilizar seu próprio lugar e mover-se na composição de novos laços sociais. Aston (1999), por exemplo, sugere adotar práticas de “despertar da consciência” (inventadas pelos CR, grupos dos anos 1960 em que as mulheres partilhavam experiências e, a partir delas, entendiam um sentido de pertencimento e definiam ações conjuntas) e do ativismo.

No caso brasileiro, seria interessante considerar as práticas ativistas que destacam a interseccionalidade entre gênero, raça-etnia, sexualidade e classe social; uma vez que este é um dos dilemas das mulheres nos movimentos feministas nacionais do século XXI. Além disso, passo a passo, vale ampliar o entendimento do “ser mulher” para aspectos que extrapolem a “verdade da biologia”, que se baseia na genitalidade. O limite da lógica cisnormativa impede alianças entre mulheres que podem, de fato, ampliar o entendimento das práticas emancipatórias feministas (JESUS, 2014) e potencializar “formas múltiplas de unidade e de ação comum” (COSTA, 2002, p.76).

Expor os processos de construção de gênero e abrir fissuras nos seus mecanismos de reprodução é também um modo de sintetizar as prerrogativas estéticas do “atuar como uma mulher”. Em termos práticos, isso envolve - em linhas gerais - a exploração de outras fisicalidades e a recusa às normas de comportamento convencionadas como “femininas” que vigoram na cena. O aprendizado que daí deriva, desse modo, é um aprendizado sobre si e em relação ao coletivo, que determina uma “dupla visão”, ou seja, estar dentro e fora do gênero (DE LAURETIS, 1994); sempre pensando as suas próprias

formas de representação (algo extremamente válido para o campo das artes cênicas, uma poderosa “tecnologia de gênero”). São alguns caminhos a destacar:

- preocupe-se com um corpo ativo (não objetificado)
- desafie a perspectiva masculinista de visualidade;
- misture tipos de corpos, deixando de lado processos disciplinares que cultivem a homogeneidade;
- explore o "corpo grotesco" (que ri de si mesmo), em construções resistentes ao “corpo-consumo”, atrelado a um ideal de beleza feminina;
- crie corpos treinados, que experimentem qualidades atribuídas habitualmente aos corpos masculinos, por exemplo, força, firmeza e resistência. Ainda que gênero seja atrelado à corporeidade, a atriz pode escolher quando e como deseja “significar gênero”;
- explore as desobediências de gênero nos trajes, adereços e linguagem;
- dê espaço na cena à experiência de mulheres trans;
- crie identidades móveis, que explorem passagens e choques identitários;
- dê espaço na cena à experiência das mulheres negras e indígenas;
- aproxime seu corpo à corporeidade da platéia, aproveitando recursos de grande comunicabilidade (por exemplo, elementos da cultura pop);
- aplique uma filosofia do corpo à prática do corpo, evitando separações dualistas entre mente e corpo e teoria e prática.

A permuta de exemplos e propostas efetuada por Aston (1999) e aqui replicada não pretende ditar regras, mas transpor experiência de como as mulheres atrizes podem ver suas próprias vidas politicamente. Além disso, quando uma invenção se descortina, ela não deve ser exclusiva de quem a encontrou. Isto, porque uma atitude feminista fundamental, Aston conclui, é criar mecanismos de transmissão de práticas teatrais que possam ultrapassar os entraves do universo teatral masculinista, construindo um espécie de “teia” entre várias mulheres e entre gerações diferentes. “Atuar como uma mulher”

também é pensar a cena e o mundo como uma mulher... e não estar mais sozinha e, assim, sentir-se mais fortalecida para fazer qualquer teatro que se queira fazer.

Referências

ANAZ, Sílvio Antonio Luiz; AGUIAR, Grazyella; LEMOS, Lúcia; FREIRE, Norma e COSTA, Edwaldo. Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. **Revista Nexi**, n. 3, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/nexi/article/download/16760/15660>. Acesso em: 30 out. 2019.

ARMSTRONG, Ann Elizabeth, JUHL, Kathleen (Org.) **Radical acts: theatre and feminist pedagogies of change**. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

ASTON, Elaine. **Feminist theatre practice – a handbook**. London: Routledge, 1999.

BALTHAZAR, Gregory da Silva; MARCELLO, Fabiana de Amorim. Corpo, gênero e imagem: desafios e possibilidades aos estudos feministas em educação. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 23, e230047, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782018000100239&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 out. 2019. Epub Sep 03, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. Org. Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

COSTA, Cláudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. **Cadernos Pagu**, v. 19, 2002: p.59-90. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n19/n19a04.pdf>. Acesso em: 30 out. 2019.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. *In*: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.

DIAMOND, Elin. Brechtian theory/feminist theory: toward a gestic feminist criticism. **TDR**, vol. 32, no. 1, Spring, 1988, p. 82-94.

DIAMOND, Elin. **Unmaking mimesis**. London: Routledge, 1997.

FÉRAL, Josette. What is woman's place in contemporary acting theory? The case of pol pelletier. *In*: **Spirits in the city of women**. Trad. Carrie Loffree, July 1995, p. 133-141.

FRY, Chris. **The way of Magdalena**. Denmark: The Open Page Publications, 2007.

HOOKS, Bel. **Ensinando a transgredir**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JESUS, Jaqueline Gomes de (Org.). **Transfeminismo**: teorias & práticas. Rio de Janeiro: Editora Metanoia, 2014.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Playful training**: towards capoeira in the physical training of actors. UK: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2010.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artist? In: NOCHLIN, Linda. **Women, art, and power**. Boulder and Connor Hill: Westview Press, 1988. p. 136-144.

PAVIS, Patrice. O ator. In: PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

ROMANO, Lucia Regina Vieira. **De quem é esse corpo? A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo** - cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.

SCHROEDER, Patricia. **The feminist possibilities of dramatic realism**. Madison: Fairleigh Dickinson U. P., 1996.

SEGATO, Rita Lara. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos CES** - Epistemologias feministas: ao encontro da crítica radical. n. 18, 2012. Trad. Rose Barboza, p. 106-131. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 30 out. 2019.

TAIT, Peta. **Performing emotions**: gender, bodies, spaces in Chekov's drama and Stanislavski's theatre. Bodmin, Cornwall: Ashgate, 2002.

WEISS, Gail. **Body images**: embodiment as intercorporeality. Washington: Psychology Press, 1999.

YOUNG, Iris Marion. Throwing like a girl: a phenomenology of feminine body comportment motility and spatiality. **Human Studies**, vol. 3, 1980. p. 137-156. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/BF02331805>. Acesso em: 30 out. 2019.