

O Mundo Pessoal Feminino como Possibilidade para o Desenvolvimento de Práticas Criativas para Atrizes e Atores.

The Feminine Private Universe as a Possibility for
Organizing Creative Practices for Actresses and Actors.

Stefanie Liz Polidoro¹

Resumo

Este estudo está inserido no campo das artes cênicas e tem por objetivo revisar alguns pontos em relação à historiografia tradicional e a Nova História, defendendo a reflexão sobre a participação das mulheres na construção de uma comunidade, a valorização do ambiente privado (próprio historicamente da mulher) e problematizando a hegemonia masculina na esfera pública social. Posteriormente, serão apontadas considerações acerca das possibilidades de criação de uma prática sistemática de preparação de atrizes e atores, tendo como princípio basilar as atividades cotidianas e histórias contadas por mulheres. Como técnica principal para o desenvolvimento desta proposta cênica sugere-se a mímese corpórea, destinada à observação de uma pessoa e apropriação do(a) artista sobre seus movimentos e sua voz, a fim de compor um material cênico que poderá ser levado a público ou mantido como um material inicial a ser desenvolvido em projetos teatrais futuros.

Palavras-Chave: História: Feminismo: Teatro: Treinamento: Atriz/ator.

Abstract

This study is embedded in the field of performing arts and it aims to review some points regarding the traditional historiography and the New History, specifically in relation to women's participation in building a community, the value of private environment (as it has been historically related as a woman's place) and the male hegemony in the social public sphere. Afterwards, the article outlines possibilities of creating a systematic practice for preparing actresses and actors based on everyday activities and stories told by women. The training technique discussed is the corporeal mimesis, which consists of the actor's/actress's observation of a person, so as to select and adopt some of her/his movements/gestures/voice features. The aim is to devise a theatrical material that may be performed for an audience or just kept raw matrix for future artistic projects.

Keywords: History: Feminism: Theater: Training: Actress/Actor.

ISSN: 1808-3129

¹ Atriz, educadora e bolsista CAPES. Integrante do grupo Fio dos Ventos de investigação sobre o trabalho do ator e da Cia Sopro de Teatro, Brasil
tefapolidoro@gmail.com

Uma história sem mulher

A historiografia positivista serviu como ferramenta para a primazia do poder, que residia no ambiente social, junto da economia e do sistema capitalista. Esta forma de conceber a história construiu a dicotomia entre o público e o privado, relatando os feitos do espaço público como político, representado predominantemente pelos homens. As mulheres, nesta perspectiva, tiveram sua importância histórica reduzida, já que o espaço ao qual se estabeleceram foi o privado, o doméstico, ambiente considerado amorfo e marginal pela historicidade. Neste mundo particular ficaram as ações, as histórias e as memórias das mulheres. A partir da década de 30, com a *Escola dos Annales*², representada por Marc Bloch, Lucien Febvre, na primeira geração, e por Ernest Labrousse e Fernand Braudel na segunda geração, novas perspectivas foram trazidas para a escrita e análise histórica, transpondo o foco de pesquisa para lugares antes marginalizados.

Seguido em 1970 por Le Goff, representante da Nova História, como terceira geração da *Escola de Annales*, um dos pioneiros no investimento da relevância histórica feminina como fonte importante para o constructo social, trabalhou também nas questões que permeiam o corpo como arquivo pessoal de história, e nas relações de poder que podem ser estabelecidas a partir dele. Na obra *Uma história do corpo na Idade Média*, Le Goff (2006, p.10) afirma que é necessário dar atenção ao corpo, porque onde existem transformações também existe a história “[...] ele tem seu lugar na sociedade, sua presença no imaginário e na realidade, na vida cotidiana e nos momentos excepcionais e sua história sofreu modificações em todas as sociedades históricas”. Corroborando com Le Goff, estão outros autores como Foucault, Georges Duby, Norbert Elias e Jules Michelet. Neste período também são visitados estudos fenomenológicos de Merleau-Ponty, tratando do corpo não apenas como um corpo, mas o “meu corpo”, através do qual o indivíduo interage e se deixa interagir com o mundo. Em sua obra *Fenomenologia da percepção* (1945, p.207-208), Ponty afirma que “(...) eu não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo”. Neste contexto, posso dizer que meu corpo é o presente de uma construção passada, e que trabalhando sobre ele como um arquivo pessoal, estou também situando meu lugar na história. Eu, enquanto mulher, atriz e pesquisadora, ao tratar de minha história, estou também contribuindo para o desenvolvimento e registro da história das mulheres. Essa foi a premissa do movimento feminista do século XX para reivindicar seu lugar na história. Michelle Perrot no livro *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra* (2009) propõe a inversão de perspectiva para análise histórica da sociedade entre os séculos XVIII e XX. Ao invés de tratar a história a partir dos feitos masculinos, ou seja, a partir do ambiente social - compreendido predominantemente como masculino, conforme propõe Bourdieu, em *A Dominação Masculina* - ela coloca como protagonista a mulher - agente ativa do ambiente privado. Sua intenção ao abordar a história sob o viés particular é destacar os poderes

2 Formado por um grupo de historiadores franceses que trabalham a revisão da história positivista, incluindo nos registros além dos dados e fatos políticos, contextos sociais, econômicos, religiosos e culturais da sociedade.

exercidos pelas mulheres no ambiente que lhes era próprio, o lar.

(...) a Revolução acentua a definição das esferas pública e privada, valoriza a família, diferencia os papéis sexuais estabelecendo uma oposição entre homens políticos e mulheres domésticas. Embora patriarcal, ela limita os poderes do pai em vários pontos e reconhece o direito do divórcio. (PERROT, 2009, p.14)

Inspirada nas ideias de Perrot, a fim de questionar o uso do artigo definido masculino como termo neutro para designação de gêneros - a exemplo da palavra "ator" para referir à atriz e ator - proporei a partir daqui uma inversão de perspectiva sobre o tema a ser apresentado - "atriz(o)".

A mulher na história : "O pessoal é político"

Gradualmente, as mulheres passaram a ser incorporadas como parte dos estudos historiográficos, sociológicos e antropológicos no século XX, a partir de pesquisas sobre a família, sobre as relações parentais e a organização do lar - ou seja, as condições da mulher ainda estavam atreladas às condições do homem. Nas palavras da historiadora Cleci Eulália Favero (2007, p.112) " (...) o que se vê, na realidade, são histórias individuais – e masculinas, naturalmente. Quando falam as (poucas) mulheres, a referência são os homens (pai, irmãos, maridos, filhos). Elas existem por eles, para eles, através deles". Desta forma, a legitimação social da mulher não contou tanto com o auxílio da ciência, como buscou respaldo principalmente nos movimentos feministas do século XX, que segundo Perrot (1995, p.10), suscitaram novas reflexões acerca de seus assuntos: "Verdadeiro movimento social em virtude da sua amplitude, ele não se preocupou inicialmente em escrever a história das mulheres, embora obtivesse efeitos quase imediatos nesse sentido".

O sufrágio foi um movimento da classe proletária, ocorrido na Europa do século XIX, durante a ascensão do capitalismo, no qual "os trabalhadores" reivindicavam por melhores condições de trabalho e por direito à cidadania. Utilizo aqui "os trabalhadores" entre as aspas porque estou me referindo exclusivamente a homens, pessoas do gênero masculino, já que a eles foi destinada tal conquista, que a *priori* não abarcou as mulheres. O sufrágio feminino ou 'a primeira onda feminista' foi uma luta exclusiva, que iniciou ao final do século XIX e estendeu-se até início do século XX, no Reino Unido e nos USA, cujos pleitos passavam por direito a voto, direito à detenção de propriedade e rejeitavam as uniões arranjadas.

A luta pelo sufrágio universal, pela ampliação dos direitos da democracia, não incluía, no entanto, o sufrágio feminino. Esta foi uma luta específica que abrangeu mulheres de todas as classes. Foi uma luta longa, demandando enorme capacidade de organização e uma infinita paciência. Prolongou-se nos USA e na Inglaterra por 7 décadas. No Brasil por 40 anos, a contar da Constituinte de 1891. (ALVES; PITANGUY, 1985, p.45)

A 'segunda onda feminista' teve seu início na década de 1960, cujos questionamentos passaram pelas situações de desigualdades econômicas e sociais entre ho-

mens e mulheres, e pela discussão acerca do conceito de gênero como um construto social e cultural, e não meramente biológico, como se acreditava até então.

O “masculino” e o “feminino” são criações culturais e, como tal, são comportamentos apreendidos através do processo de socialização que condiciona diferentemente os sexos para cumprirem funções sociais específicas e diversas. Essa aprendizagem é um processo social. Aprendemos a ser homens e mulheres e a aceitar como “naturais” as relações de poder entre os sexos. (ALVES; PITANGUY, 1985, p.55)

É neste período que o jargão “o pessoal é político” é levantado como bandeira feminista, buscando a diluir a segmentação entre ambiente público e privado, e inserindo a vida particular das mulheres e a opressão sofrida por elas cotidianamente para o debate no âmbito político. A mulher passa então a inserir-se na história social, deixando a condição de passividade e observação. No Brasil, durante a Ditadura Militar, as feministas além de discutirem sobre sua participação social e seus direitos, indagavam também sobre a efetividade nos grupos políticos de esquerda - falar sobre as bandeiras feministas durante a revolução muitas vezes era considerado um desvio de foco, de atenção, uma luta à parte ao contexto da época. Segundo Margareth Rago (2003, p.3), “no interior dos grupos políticos de esquerda lutavam para impedir que a dominação machista fosse diluída ou subsumida pelo discurso tradicional da revolução”

Assim, partindo da ideia de que “o pessoal é político”, minha proposta é, a partir de minhas vivência e memórias relacionadas às mulheres de minha família, perceber suas atividades cotidianas e seus movimentos utilitários como fontes de pesquisa para o desenvolvimento de uma prática sistemática (treinamento) para a (o) atriz(o). Para além de possibilitar um espaço de exploração das potencialidades artísticas da atriz(o), pretendo também propor a valorização da mulher através da pesquisa de suas atividades e histórias realizadas no ambiente privado.

A construção de uma prática sistemática (treinamento) a partir do pessoal

A funcionalidade de uma prática sistemática (treinamento) prevê o domínio do corpo, da emoção, da energia, do espaço e da imaginação de quem pratica. É a possibilidade de estabelecer ferramentas e condições para uma recriação de si, partindo de uma reflexão sobre sua natureza primeira (o corpo social) a fim de buscar uma natureza secundária (o corpo cênico da(o) atriz (o)).

Definimos o artista cênico como sendo aquele cuja obra não é um objeto exterior a ele, mas está nele próprio. Em outras palavras é aquele que traz em seu próprio corpo o resultado de sua arte. A arte cênica, como sabemos, é uma arte efêmera. Sua efemeridade é caracterizada pelo fato do espetáculo - dentro da significação acima exposta - acontecer no momento da apresentação e desaparecer no instante seguinte. A percepção de que o corpo do artista cênico é ao mesmo tempo o agente e o produto de sua obra de arte conduziu à conscientização de que o desenvolvimento de um trabalho corporal interfere no resultado final da obra cênica, mesmo apoiando-se em outros recursos (instrumentos musicais, objetos cênicos, multimídia, etc.). Enquanto agente o corpo é técnica; enquanto produto, ele é arte. (STRAZZACAPA, 1998, p. 45)

Ao trabalhar sobre uma prática, pode-se partir dos conceitos de 'inculturação' e 'aculturação', trabalhados pelo sociólogo francês Marcel Mauss e abordados pela Antropologia Teatral, de Eugênio Barba. A 'inculturação' está relacionada à maneira como as crianças interagem e aprendem com o ambiente, partindo da imitação e repetição dos gestos e costumes de seus pares (família, escola, grupo de amigos), de forma quase espontânea, enquanto a 'aculturação' está ligada ao momento em que a(o) adulta(o) coloca em contato as técnicas inculturadas, ou seja, desenvolvidas pelo e em seu corpo, a codificações externas, outras técnicas ditadas pelo ambiente no qual a indivíduo(o) estará inserida(o). Nas palavras de Mauss (1966) :

A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros. (MAUSS, 1966, p. 405)

Partindo desta perspectiva, atividades realizadas por algumas mulheres de minha família como 'lavar roupa', 'embalar uma criança', 'lavar louça', 'alimentar os animais', 'cozinhar', 'limpar a casa', 'dançar', 'organizar o quarto', 'pentear os filhos', 'banhar os filhos', 'maquiar', 'costurar', poderão servir de 'matrizes'³ para organização de um treinamento para atrizes(os).

No ano de 2009 participei da pesquisa de mestrado da bailarina Kátia Salib - hoje professora no curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - que teve como orientação a docente Inês Marocco, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A pesquisa intitulada *Oo de casa!* nasceu da análise de campo com mulheres inseridas na rota do tropeirismo gaúcho. Produzimos dados a partir da observação do cotidiano destas mulheres e de relatos sobre suas histórias particulares. Confinante a este material construímos corpos e imagens, partindo das memórias acerca daquelas pessoas e daquele lugar, o pampa gaúcho. Nossa intenção era criar novas composições a partir do que foi levantado, deixando que as lembranças se misturassem umas às outras e que interferissem nas criações, e não reproduzir/imitar o que foi percebido. A ação de costurar não interessava tanto quanto o que dela poderia surgir. Ao empurrar uma agulha no tecido, neste caso, não significaria ter de puxá-la de volta, mas deixar o movimento ampliar e seguir continuamente seu fluxo, não interrompendo-o por sua lógica. Este objetivo difere do que é proposto aqui.

A ideia de utilizar estas atividades para geração de uma prática sistemática pressupõe, além da análise mecânica dos movimentos, o conteúdo impresso neles, a fim de atribuir-lhe também uma organicidade própria. Mais do que a ação de costurar, o

³ "Matriz é entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A matriz é a própria ação física/vocal, viva e orgânica, codificada" (FERRACINI, 2003, p. 116)

intuito da proposta é estudar e entender o mundo interno daquela que costura, em suas particularidades. Para o desenvolvimento desta proposta, uma técnica que pode ser interessante é a mímese corpórea.

A Mímese Corpórea como sugestão para a criação da prática

A Mímese Corpórea é uma técnica utilizada pelo grupo paulista de teatro Lume, que consiste em três principais ações: 1) na observação minuciosa de pessoas (como também fotografias, animais, obras de arte); 2) na mímese do que se observou, ou seja, na transposição do que se viu para o corpo da/o intérprete; 3) na codificação do que se viu, com a finalidade de construir uma matriz que seja passível de reprodução, com possibilidade de interferência com textos, objetos e figurinos.

Por outro lado, a Mímesis tem como característica interessantíssima a diversidade de possibilidades.(...) pois desenvolvemos uma metodologia para trabalhar imitação a partir de fotos e de ação vocal, possibilitando a colagem, combinação e construção de um novo material. A obtenção de um material de Mímesis resultante da observação e imitação de um todo é apenas uma das maneiras de trabalhar a vasta possibilidade que a Mímesis nos dá.(HIRSON, 1998, p. 100)

Para verificação de tal possibilidade, optei por observar minha avó paterna, a Vó Talita, como costume chamar, durante uma explicação sobre o dia em que, ao confeccionar suas velas para venda, derramou uma panela de cera quente sobre o peito - o que ocasionou uma queimadura grave de terceiro grau. Primeiramente o que me chamou a atenção foi a forma como uma mulher de 79 anos está em plena forma física e mental. Mesmo com as dificuldades impostas pela idade, como a rigidez das articulações do corpo e a respiração mais ofegante, minha avó continua a movimentar a casa com trabalhos domésticos e confeccionar trabalhos artesanais para vender. Ela borda panos, toalhas, chinelos, elabora pequenos adornos com massa de *biscuits*, e até pouco tempo também moldava velas. Sua voz tem um registro grave, vinculada principalmente ao vício do fumo, o qual ela nega ser um vício: "eu fumo só uns dois *cigarinho, ma* nem chego a *tragá*". Minha avó é filha de italianos, e durante toda sua vida sentiu dificuldades para aprender o português, assim, em sua fala é comum percebermos equívocos fonéticos como "on"(pon), quando quer dizer "ão"(pão), a troca do som de "rr" (carro) por "r"(caro) e a diluição do plural das frases para o singular (as mesa).

Ao pegar sua cigareira, serve também uma pequena xícara de café preto com duas gotas de vinho, senta-se à mesa e reclama: "*ma*, que esse meu ombro *non* funciona mais *doppo* do acidente das vela ". Ela mexe o braço de um lado para o outro duas vezes e continua falando: "eu quero *fazê* a *operaçon*, *ma* os médicos dizem que eu *sô véia*, e que *non von se responsabilizá*, que se acontece alguma coisa eles *non von fazê* nada." Eu pergunto se ela terá que continuar sentindo dor. Ela coloca o cigarro na boca, sacode a cabeça lentamente, em movimento de afirmação, tira o cigarro da boca e fala: "é (faz uma pequena pausa)...ê, bom, nós *vomo* que nem caro velho. Vai

passando o tempo e as peça *von* estragando. Ajeita *dum* lado, estraga do *otro*, *non* tem o que *fazê*. *Ma tomém*, aquele acidente com as vela foi triste, me *deramei* toda a cera no peito. O vestido *grudô* na pele. Bom, tu lembra, né? *Non* posso mais nem vê as vela na minha frente”.

Este foi o trecho da conversa que selecionei para trabalhar. Em quatro horas de treinamento no total, divididos em quatro dias, estipulei a seguinte divisão: no primeiro dia busquei trabalhar as qualidades dos movimentos de minha avó, como a rigidez do corpo (comentada acima), os ritmos empregados por ela durante sua fala, e a *cinesfera*⁴ utilizada; no segundo dia trabalhei sobre o registro vocal de minha avó, como os ressonadores mais utilizados e seu sotaque italiano; no terceiro dia trabalhei a união dos movimentos à fala; no quarto dia trabalhei sobre a repetição do material construído. Assim, construí uma matriz que poderá ser desenvolvida e alterada para futuros trabalhos.

Considerações Finais

Um dos objetivos desta proposta é sinalizar às atrizes(os) a importância de observarem seu cotidiano e pesquisar sobre atividades e histórias femininas passadas e presentes em suas famílias - afinal, reconhecer a outra(o) também é conhecer a nós mesmas (o), é situar-se na história. Olhar para os feitos e as singularidades das mulheres é entender concepções, perspectivas e formulações de vida muitas vezes esquecidas ou ocultadas. Validando nossas histórias particulares, acredito que validamos também a história de um coletivo. Nesta perspectiva, o pessoal acaba por se tornar político, na medida em que a individua(o) comum se transforma em sujeita(o) principal da história.

4 “Cinesfera é a esfera pessoal de movimento. Determina o limite natural do espaço pessoal. cada agente tem sua própria cinesfera, a qual se relaciona somente com ele. A cinesfera é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do

centro do corpo, em qualquer direção.” (RENGEL, 2003, p. 32)

Referencias Bibliograficas

ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. P. 45.

FÁVERO, Cleci Eulália. Entre “lobos” e “cordeirinhos”: dos discursos e das práticas nos relacionamentos familiares e conjugais entre descendentes de imigrantes. **Revista Esboços** (UFSC). Nº 17, 2007. P. 112.

HIRSON, Raquel Scotti. Mímesis Corpórea – O Primeiro Passo. **Revista do Lume**. n.1, 1998. P 100.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **História do Corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Paris: PUF, 1966.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1999) **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes (original publicado em 1945).

PERROT, Michele(org.). **História da vida privada. v. 4 : Da Revolução Francesa à Primeira Guerra** ; tradução Denise Bottmann; Bernardo Joffily — São Paulo : Companhia das Letras , 2009.

PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. **Cadernos Pagu**, vol. 4. 1995. Conferência proferida no Núcleo de Estudos de Gênero Pagu em 06 de maio de 1994 (Unicamp). Tradução de Ricardo Augusto Vieira .

RAGO, Margareth. Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. **Labrys Estudos Feministas**. n. 3, jan/jul, 2003.

Disponível em: <http://egroups.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/marga1.htm>. Acesso em 03 de julho de 2014.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

STRAZZACAPA, Márcia. Técnicas Corpóreas à procura do outro que somos nós-mesmos, ou “à la recherche de nous-mêmes ailleurs. **Revista do Lume**, Técnicas Corpóreas, n.1, 1998.