

**Performance *feminista* e *performatividade* de gênero:
relato da oficina mulheres *performers***

por Lúcia Romano³⁰

Resumo: O texto apresenta o relato da experiência de oficina realizada na IV Semana de Estudos Teatrais, coordenada por Lúcia Romano, cuja proposição foi a experimentação de procedimentos encontrados nas obras de algumas *performers* mulheres que questionaram, em suas criações, as identidades de gênero e a dominação masculinista nas sociedades contemporâneas ocidentais. A atividade relacionou a arte feminista, a *performance* e o conceito de performatividade de gênero, de Judith Butler.

Palavras-chave: arte feminista, arte da *performance*; performatividade de gênero; processos de criação.

³⁰ Bacharel em Teoria do Teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Doutora pela ECA-USP. Tem experiência nas áreas de Artes Cênicas e Dança, com ênfase em interpretação teatral, corporeidade, gênero e processos de criação. Professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-Unesp). Atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem. Atua como atriz e produtora na Companhia Livre de Teatro e na Mundana Companhia de Teatro, ambas localizadas em São Paulo (SP).

Abstract: The text reports the experience of the workshop held at the Fourth Week of Theatre Studies, coordinated by Lúcia Romano, who proposed the experimentation of procedures found in the works of some women performers who questioned in their creations gender identities and masculinist domination in contemporary Western societies. The activity built connections between feminist art, performance art and the concept of performativity of gender, by Judith Butler.

Keywords: feminist art, performance art, gender performativity; creative processes.

“Mulheres *performers*” foi o título da oficina realizada na IV Semana de Estudos Teatrais do Instituto de Artes da Unesp, em 2012. A discussão bastante ampla sobre performatividade sugerida na Semana pedia um corte mais incisivo para o desenvolvimento de uma atividade prática em tempo limitado. A relação estreita entre *performance art* e as artistas feministas, principalmente a partir da década de 1960, foi o enfoque escolhido, por ser um exemplo profícuo da conjugação entre linguagem artística, posicionamento diante do mundo da arte e ação política; permitindo, ainda, a exploração do conceito de performatividade de maneira diferenciada daquela derivada diretamente da *performance art* (nesse texto, traduzida como “arte da *performance*”).

O intuito da oficina foi, então, oferecer material para a discussão da definição de performatividade a partir da concepção de J. L. Austin e segundo Judith Butler. Nesse aspecto, o título ideal da oficina teria sido “*Performance* feminista e performatividade de gênero”, porque, para Butler, a discussão sobre gênero depende da ideia de performatividade. Segundo a autora, performatividade de gênero corresponderia aos atos e comportamentos (não apenas de fala) e comportamentos reiterativos, construídos pela incorporação da lei (uma norma ou um conjunto de normas), permitindo a definição dos gêneros e, a partir destes, das relações sociais. Correspondendo a performatividades, os gêneros não poderiam ser tomados como naturais, nem diretamente alinhados aos sinais de sexo biológico (nem mesmo os primários), ao desejo ou ao comportamento sexual.

Três frases foram apresentadas no início da atividade, com a finalidade de situar o universo de referências com o qual trabalharíamos e, ao mesmo tempo, inspirar a experimentação: “Meu corpo em ação não está em relação, mas é relação ele próprio”, de Gina Pane; “Seu corpo é um campo de batalha”, de Barbara Kruger e “O pessoal é político”, de Carol Hanisch.

Pane, *performer* nascida na França, declara o lugar essencial do corpo para a significação da sua obra. Visto dessa maneira, o corpo não seria “suporte” ou “objeto” de algo; não sendo apresentado “como se” em relação, mas sendo a relação em si (seja entre a obra e seu sentido, seja entre o “evento artístico” e o espectador). Pane, seguindo esse norte, expunha o próprio corpo em situações de sofrimento físico, em rituais públicos de sacrifício e de automutilação. Suas ações performáticas, dos anos 1970 até o fim dos 1980, poderiam ser lidas como protestos intensos, ou respostas catárticas ao mundo, em toda sua potência de violência e dor.

No quadro de sua autoria *Your body is a battleground* [Seu corpo é um campo de batalha] (1989), Kruger sobrepõe a um rosto de mulher os dizeres claramente propagandísticos que dão nome à obra, formulando um chamado à luta e à resistência. Reutilizando a linguagem da publicidade, Kruger declara sua mensagem de apoio ao direito de aborto. A defesa pela livre escolha da mulher, ilustrada pela face individual, traz de fato uma mensagem de fundo coletivo: a luta de todas as mulheres se dá no corpo e é pelo corpo e em favor dele que a batalha deve acontecer. Ainda que seja uma imagem estática, a obra-cartaz remete à ação política para a qual foi criada (a passeata *pro-choice*), provocando o espectador a abandonar a imobilidade da mera apreciação artística.

A frase “o pessoal é político” dava título e resumia a ideia principal do texto de Hanisch (integrante do Women’s Liberation Movement – WLM), publicado em 1970, nos Estados Unidos da América. “The personal is political” encontrou inúmeras reimpressões e alcançou tal amplitude que se tornou *slogan* do tipo de ação que caracterizaria alguns movimentos das mulheres a partir de então. O texto defendia aspectos norteadores das ações do WLM, extrapolando seus limites e influenciando a criação artística, ao abrir caminho para a inclusão do chamado depoimento pessoal na obra de arte de uma maneira que, mesmo entre as criadoras de vanguarda, era ainda pouco praticado.

Hanisch enfatiza em “The personal is political” que os chamados grupos de “formação de consciência” dos anos 1960 objetivariam não a terapia, mas a política, porque almejavam a criação de soluções coletivas com vistas à mudança de condições objetivas, e não o ajuste pessoal às situações problemáticas vividas pelas mulheres participantes. Esses grupos seriam, portanto, uma estratégia para revelar que as questões relativas às mulheres não seriam exclusivas desse ou daquele indivíduo, mas de todas as mulheres. Na mesma linha de pensamento, soluções políticas não

nasceriam senão da partilha das experiências pessoais, “acordadas pela fala”; criando um sentido de comunalidade entre as mulheres ali engajadas, visto que todas (de um modo ou de outro) seriam profundamente marcadas pela desigualdade entre os gêneros e pela ação coercitiva das normas construídas por uma sociedade patriarcal e masculina.

Além disso, a frase perpetuada por Hanisch deixava claro que, para a ação política, todas as pessoas seriam bem-vindas, incluindo aquelas que se sentiam excluídas da discussão política de esquerda mais baseada na luta de classes. Assim, Hanisch dialogava também com os chamados movimentos feministas mais radicais, que encaravam a orientação da Pro-Women Line (um braço independente que veio a constituir o WLM) como excessivamente “psicológica” e encerrada na chave “sociológica”.

A partir do estímulo das frases, a oficina propôs a construção de um caminho para a discussão da performatividade de gênero (tanto gênero masculino quanto gênero feminino, à escolha dos participantes homens e mulheres), partindo de um “despertar pessoal” para a maneira como as construções de gênero e a desigualdade entre os sexos apresentam-se na vida de cada integrante da atividade. A partilha do breve relato das perspectivas pessoais conduziu ao desenvolvimento de dinâmicas em grupo, com o objetivo de expor cenicamente os depoimentos individuais tornados coletivos.

A seguir, a observação de “casos” retirados de diferentes estratégias de criação de onze *performers* mulheres conduziu à formulação, pelos participantes, de um programa de ação performática. Tais ações roteirizaram modos de (a)apresentação do corpo na cena, em diálogo com suas representações socioculturais de gênero, no terreno híbrido entre teatro, artes visuais e *performance*. Assim, além de fundir os limites do pessoal e do coletivo, do artístico e do político, as ações construíam pontes entre os artistas-participantes da oficina e a história da *performance* dos anos 1960 até meados dos 1980, nas obras e em depoimentos artísticos e pessoais de Carolee Schneemann, Gina Pane, Ana Mendieta, Hannah Wilke, Marina Abramovic, Suzanne Lacy, Adrian Piper, Coco Fusco, Linda Montano, Eleanor Antin, Tanya Mars e Orlan.

Registro das atividades desenvolvidas com os participantes em *Urduidas da Performance*

Fase 1 – Aquecimento

1. “Abrir a percepção para o que está acontecendo, continuamente” – Andando pelo espaço, olhar o espaço; olhar o outro; nunca tocar em ninguém; depois, sempre tocando em alguém.
2. “Mostrar-se *versus* ver o outro” – Formar dois grupos, em filas paralelas. No grupo A, alterar detalhes de si mesmo (posição, roupas etc.). Um parceiro da outra fila (grupo B) deve apontar onde ocorreu a alteração.
3. Mesmo jogo, agora em grupo, formando quadros. Dois grupos fazem o jogo dos sete erros. A faz um quadro, composto de posição 1; B fecha os olhos enquanto A faz novo quadro, composto de posição 2. B aponta os sete erros.
4. “Relação no limite do jogo/conflicto” – Duplas: ocupar o espaço do outro (trabalhando no plano do chão). Depois, pessoa A posiciona-se de pernas abertas sobre pessoa B, que fica deitada de costas no chão. Os dois devem mover-se pelo espaço, sem que a pessoa B saia do plano do chão e sem que a pessoa A perca sua posição de dominação. Ainda em duplas, A coloca todo seu peso sobre o corpo de B, que permanece no chão. Sem que se possam tocar com as mãos, B deve procurar escapar de A.

Fase 2 – “Quem sou eu?”

1. Individualmente, cada participante deve fisicalizar e sonorizar respostas às provocações sobre a compreensão de si expostas nas seguintes perguntas:
 - a) Qual adjetivo melhor define sua essência?
 - b) Como você se sente/percebe?
 - c) Como veem você?
 - d) Qual parte do corpo melhor caracteriza você?
 - e) Conte sua biografia (dois momentos marcantes de vida) em palavras ou gestos.

Fase 3 – “Da tomada de consciência à constituição de uma comunalidade”

1. Em roda (em grupos), ou usando livremente o espaço da sala,

apresentar-se, usando as respostas anteriores. Não fixar uma sequência única, mas buscar contar/expor “quem sou eu?” de maneiras diferentes, considerando também o que se transforma, dependendo de quem recebe a informação (para quem ela é contada/exposta).

2. Em grupos menores, estabelecer uma rápida troca de informações, respondendo aos estímulos seguintes:

a) O que oprime você? Escolher um fato (narrar; evocar). Experimentar evidenciar em relação a quem ou o quê a relação de opressão foi estabelecida.

b) No grupo, buscar relações e maneiras de fundir ou contrapor as respostas apresentadas.

c) Apresentar para outros grupos. Na apresentação, feita em grupo, observar qual é a posição do espectador: quem/o que ele é no momento da “*performance*”?

Fase 4 – “Da experiência no corpo à ação performática”

Cada participante recebe, escrito num papel, uma série de Objetivos Gerais e um Caso (de A a L) e, a partir deles, propõe um programa de ação pessoal que realize os procedimentos ali descritos.

Obs.: O programa de ação poderá ser efetuado por um ou mais *performers*. Ele deve, como um protocolo de experimento científico, incluir:

1. Objeto da ação
2. O lugar da ação
3. A ocasião da ação (um quando amplo)
4. O momento da ação (um quando restrito)
5. Espaço para a indeterminação e risco

Objetivos gerais

- Parodiar um discurso falocentrista.
- Revelar a assimetria da percepção da sexualidade nas artes.
- Questionar a tensão entre repressão e desejo inscrita no corpo.
- Evocar o prazer e o desejo do espectador.

- Expor sua corporeidade.
- Criticar as estruturas de poder.
- Criticar o sistema de representação nas artes e na cultura.

Caso A (inspirado na obra de Carolee Schneemann)

- Apresente seu corpo de maneira explícita.
- Encontre formas de materialização de seus conteúdos não facilmente socializáveis (desejos, pulsões, sonhos...).
- Inverta a expectativa do observador (manipulando aspectos da recepção: ponto de vista; distância-proximidade; duração; acordo ficcional).

Caso B (inspirado na obra de Gina Pane)

- Ritualize experiências extremadas, despertando a sensibilidade do espectador e formando com ele uma “comunalidade pulsante”.

Caso C (inspirado na obra de Ana Mendieta)

- Dialogue seu corpo com a paisagem.
- Encontre registros e rastros no entorno do desaparecimento do seu corpo.
- Usar rituais de sua cultura original (de onde você veio).

Caso D (inspirado na obra de Hannah Wilke)

- Critique os padrões do corpo feminino.
- Ofereça seu corpo à exposição, ressaltando sua fetichização (como objeto de desejo).
- Ofereça seu corpo à exposição, expondo sem pudor seu aspecto abjeto (desmascare).

Caso E (inspirado na obra de Marina Abramovic)

- Desafie os limites do corpo, em ações vigorosas e chocantes.
- Transforme a realidade corpórea e a dos objetos.
- Rompa a ordenação temporal linear.
- Rompa o tempo convencional da recepção.
- Privilegie a metonímia à metáfora.
- Provoque o espectador a dominar a situação.

Caso F (inspirado na obra de Suzanne Lacy)

- Encontre o eco comunal da experiência individual.
- Aborde uma questão social e atue sobre ela.
- Envolve o grupo todo na ação.

Caso G (inspirado na obra de Adrian Piper)

- Procure um ambiente pouco usual para a intervenção artística.
- Aborde problemas de identidade, fundindo demarcadores sociais diversos (gênero, raça, cor, classe social).
- Estabeleça uma relação direta com o espectador.
- Denuncie.

Caso H (inspirado na obra de Coco Fusco)

- Use narrativa ficcional (como um “diorama vivo”, sem bonecos, mas com *performers*).
- Misture ficção e realidade.
- Use os celulares, *iPods* e outras tecnologias disponíveis na sala para conversar com os espectadores sobre a situação ficcional criada.

111

Caso I (inspirado na obra de Linda Montano)

- Traga um aspecto da sua vida ordinária para a ação performática.
- Traga a ação performática para sua vida ordinária (numa *performance* que dura um, dois ou mais anos).
- Revele uma experiência traumática ou de perda.

Caso J (inspirado nas obras de Eleanor Antin e Tanya Mars)

- Crie *personas* desdobradas de você mesmo.
- Fixe essa *persona* e experimente essa mutação de identidade.
- Junte essa dissimulação aos lugares em que a cultura e a tecnologia constroem traços do real.
- Crie tramas por meio dessas outras aparências.
- Utilize toda sorte de “estilos teatrais menores” – do burlesco ao quadro vivo e ao *drag*.
- Desarme o espectador com o humor e a ironia.

Caso L (inspirado na obra de Orlan)

- Transforme seu corpo.
- Misture o belo e o monstruoso.
- Teatralize essas intervenções na imagem de si mesmo.
- Faça da transformação radical de si mesmo um espetáculo sobre a ausência de naturalidade nos ideais de beleza (e de feminilidade).
- Devolva o olhar de fetiche do espectador, tornando-se agente da ação.
- Some à linguagem visual e sonora uma “retórica da pose” (congelada em quadros, ou estendida no tempo, como uma dança ou uma cena teatral).

Fase 5 – Elaborados os planos por escrito, cada participante lê para o grupo de participantes seu projeto de ação performática

Embora as artistas investigadas na atividade não visassem à formulação de uma programática rígida, a observação de cada um dos Casos e sua manipulação por parte dos participantes da oficina permitiu que viessem à tona as diferentes soluções encontradas pela arte feminista para questionar os cânones artísticos, os papéis sexuais e as políticas de identidade. A centralidade do corpo, seus usos e transformações, assim como o emprego da espacialidade e da visualidade, a utilização do texto e dos elementos “dramáticos” e a revisão do lugar do espectador na *performance* feminista foram aspectos que também ganharam relevo. Perpassando todos esses aspectos, a performatividade de gênero foi o tema de fundo, tanto nas dinâmicas sugeridas na oficina quanto nos programas de ação escritos pelos participantes.

O terreno da *performance* foi o espaço tomado por nós para a batalha dos/nos corpos, na guerrilha contra a inconsciência amplamente apoiada pelo isolamento dos indivíduos e pela naturalização das identidades de gênero. A performatividade de gênero foi a chave para o rompimento com a reiteração das tecnologias de opressão, transformadas em material artístico em nossos planos de ação performáticas.

Bibliografia bibliográfica

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *De quem é esse corpo? – a performatividade do feminino no teatro contemporâneo*. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas, São Paulo, ECA/USP, 2009.