

## DUAS VEZES UMA MULHER SÓ<sup>1</sup>

Maria Brígida de Miranda<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo analisa dois espetáculos distintos, realizados por grupos teatrais de Santa Catarina a partir da peça teatral *Una Donna Sola*, um dos monólogos que compõe *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), de Franca Rame e Dario Fo. O texto de Rame e Fo pode ser visto como um representante do teatro político, mais especificamente do teatro feminista nos anos 1970. Ao abordar assuntos como violência doméstica e a falta de poder e agência das mulheres italianas o texto reflete não apenas as tendências da segunda onda do movimento feminista, mas também a luta de Rame e Fo para darem visibilidade à violência de uma sociedade patriarcal e um governo conservador.

**Palavras-chave:** *Una Donna Sola*, teatro feminista, estudos de gênero.

O monólogo *Una Donna Sola* conhecido como *Uma Mulher Só*, bastante encenado no Brasil, foi trabalhado de formas bem distintas e inovadoras em uma produção de Florianópolis de 2003 de Malcon Bauer e Milena Moraes, e uma produção de 2006 da Metamorfose Companhia de Teatro, de Joinville. Ambas produções adaptaram o texto e conceberam os espetáculos de acordo com suas percepções do contexto brasileiro. Irei abordar alguns aspectos das adaptações do texto, tratando principalmente das estratégias de encenação usadas por cada produção e analisando tanto as opções que reforçam e radicalizam o formato e conteúdo feminista do texto original, como as que tendem a encobri-lo.

### Abstract

This article analyses two different productions, staged by theatre groups in Santa Catarina, that were based on the play *Una Donna Sola*, one of the monologues that forms part of *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), by Franca Rame and Dario Fo. Rame and Fo's text can be seen as representative of political theatre, and more specifically, of the feminist theatre of the 1970s. In broaching subjects such as domestic violence and the lack of power and agency of Italian women, the text reflects not only the tendencies of the second wave of the feminist movement, but also the struggle of Rame and Fo to give visibility to the violence of a patriarchal society and of a conservative government.

**Keywords:** *Una Donna Sola*, feminist theatre, gender studies.

<sup>1</sup>Uma primeira versão deste texto foi apresentada oralmente no *Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder*, na Universidade Federal de Santa Catarina, no Simpósio temático *Atos de violência: representações de agressão à mulher no palco* <http://www.fazendogenero8.ufsc.br/st04.html>.

Agradeço os comentários dos participantes pelo debate enriquecedor, especialmente à minha colega, Profa. Lúcia Romano. Uma segunda e breve versão impressa foi publicada como divulgação no *Jornal A Notícia* em 29 de março de 2009, com o título *Imersas em Ser Mulher*.

<sup>2</sup>Ph.D. em Teatro (La Trobe University/ Austrália), Master of Arts in Theatre Practice (University of Exeter/Inglaterra), Graduada em

## Urdimento

(cont.) Educação Artística (UnB). Professora Assistente do Curso de teatro do CEART/UDESC, atuando no PPGT - Grupo Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade, na área de teatro feminista e gênero. É atriz e diretora teatral.

### A primeira vez...

Malcon Bauer dirigiu Milena Moraes na montagem de Florianópolis, de 2003. Tive oportunidade de assistir a apresentação em 2004 em uma pequena sala de ensaio do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). O espaço familiar e a encenação com alunas do curso já me permitiam uma sensação de familiaridade, quebrada, porém, pela dinâmica proposta para a entrada dos espectadores: Paula Bittencourt e Greice Miotello estavam com um adesivo colado à camisa que indicava seus nomes e sugeria que elas não estavam apenas fazendo contra-regragem, mas que assumiam um 'personagem'; personagem que tinha o nome delas.

Paula e Greice, ao receberem os espectadores na porta de entrada da sala, mostravam seus adesivos e indicavam o assento nas cadeiras dispostas formando uma roda, um círculo de apenas uma fileira, onde Milena Moraes já ocupava uma das cadeiras. Paula e Greice indicavam que mulheres deveriam sentar-se em disposição circular e os homens deveriam sentar-se em uma fileira em linha reta, distante dois metros do círculo. Próxima ao círculo, havia uma mesinha escolar com água e cafezinho, disponíveis para as participantes – sim, 'participantes' parecia ser a condição que a cenografia, a dinâmica do uso do espaço e a proposta de atuação impunham a nós, que chegamos como espectadoras/es. Um espaço exclusivamente de mulheres que aquele círculo criava reverberava as propostas de empoderamento e de proteção típica do que foi chamado por Shirley Castelnovo and Sharon R. Guthrie de “*gynocentric spaces*” [espaços ginocêntricos] (1998, p.70).

Ao investigarem a relação entre práticas feministas e artes marciais, fisiculturismo e práticas esportivas nos Estados Unidos, Castelnovo e Guthrie apresentaram um estudo de caso do *Dojo A Thousand Waves*, um dojo só para mulheres, de treinamento de Seido karate. Para as autoras, a "diferença fundamental" que distingue este dojo de outros é a ênfase na "cooperação e igualdade" em vez da "competição e dominação" (Castelnovo and Guthrie, 1998, p.73). Neste caso, uma conquista de práticas corporais e não intelectuais, em que o espaço ginocêntrico do Dojo contribui para o empoderamento de mulheres, por meio de uma prática física como experiência coletiva. A mesma noção do espaço ginocêntrico é encontrada nos grupos de mulheres ou grupos de consciência propostos no movimento iniciado pela *New York Radical Women* e se espalhando pelos Estados Unidos. O termo "consciousness raising" descreve o processo, pelas palavras de Anne Forer:

*Na Velha Esquerda, eles costumavam dizer que os trabalhadores não sabem que são oprimidos por isso, precisamos conscientizá-los. Uma noite em um encontro eu disse 'Alguém poderia*

*por gentileza, dar um exemplo tirado da própria vida de como experienciam a opressão enquanto mulheres? Eu preciso ouvir algo para despertar a minha própria consciência. Katie estava sentada atrás de mim e as palavras ecoaram na mente dela. Desde então ela meio que, fez delas uma instituição e a chamou de despertar da consciência. (apud BROWNMILLER, 1999, p. 21) [tradução da autora]*

Milena, como a personagem Maria, situa o texto de Rame e Fo em uma experiência similar de opressão como mulher, contada para o 'nosso grupo de conscientização'. Embora fosse uma representação, as opções de encenação e a performance de Milena tinham o potencial de fazer das mulheres não mais espectadoras, mas participantes, com a possibilidade de terem suas histórias pessoais de opressão também contadas. Embora isso não se tenha efetivado, pois a encenação não cria o *momentum* para a intervenção de outras participantes, a sensação é de uma potencialidade. Isso é acentuado pela participação de Paula, que sentada estrategicamente no círculo de mulheres articula de forma codificada sua participação: com um gestual advindo da dança e um murmúrio de palavras ininteligíveis em alguns momentos, a atriz faz o contraponto a Milena/Maria. Nesse contraponto, é como se Paula fosse a representante das outras mulheres que têm histórias para contar, mas que ainda se calam. Uma mão que se levanta e retorna, o gesto repetido, o olhar para o chão... a codificação da timidez, incerteza. Talvez, em algum outro momento, algumas vezes mulheres tenham rompido esta barreira entre ficção e realidade, personagem e pessoa e interferido realmente na cena, contando nesse grupo de mulheres as suas próprias vivências. No dia em que assisti isso não ocorreu.

Quando assisti a esse trabalho, em 2004, duas opções de encenação me incomodaram e por isso me fizeram pensar em que medida esta encenação poderia ser pensada como potencialmente fazendo um teatro que poderia ser chamado feminista, mas que, por outro lado, reafirmava valores conservadores de uma sociedade patriarcal. Um destes aspectos era a presença de homens assistindo ao espetáculo, do lado de fora do círculo, mantendo, assim, a posição privilegiada do espectador no teatro de palco italiano. Nesta apresentação específica eu também com espectadora/participante era vista pelos homens, porém, sem poder vê-los – eu, e todas as mulheres ali presentes, paradoxalmente, éramos colocadas nessa categoria do corpo passivo. O meu corpo e o de todas as mulheres daquele círculo eram objetificados pelo olhar dos homens em fila, reinstituindo uma prerrogativa historicamente dada e construída, o olhar é masculino. Essa discussão é feita por Jill Dolan, no livro *The Feminist Spectator as Critic*, quando ela analisa as estratégias espaciais do teatro de palco italiano para destacar o corpo do ator e tornar anônimo e

## Urdimento

privilegiado o olhar do espectador. No caso do palco italiano a perspectiva e a iluminação contribuem para privilegiar e proteger o olhar do espectador e objetificar o corpo do performer. Estranhamente, mesmo que esta encenação de *Uma Mulher Só* tenha proposto um espaço bem diferenciado do palco italiano, criando até uma potencialidade para a participação da platéia feminina, o corpo masculino ainda permanecia com observador privilegiado, um *voyer*, pois preservado em sua fisicalidade pelo anonimato.

Um outro aspecto que criava um conflito entre a categoria feminista, na qual tento inserir essa encenação, é o seu final. Enquanto no texto Maria, depois de expulsar de sua vida (matar?) todos os homens que lhe maltratam (cunhado atrofiado e tarado; o jovem amante; o vizinho *voyer*; o cobrador mafioso), espera pacientemente com uma arma em punho pela chegada do marido, e diz "pode vir que eu estou esperando", na encenação de Malcon e Milena, Maria, nesse grupo de mulheres, diz de forma triste e resignada que, apesar dos maus-tratos, cárcere privado e abuso que ela sofre do marido e dos homens que a circundam, ela deve continuar com o marido, pois, afinal, "ela tem os filhos e as contas para pagar".

Nesse momento, a minha sensação é a de estar em um grupo feminista de conscientização. Percebo-me em um grupo de apoio a vítimas de violência e terapia e, também, na situação da maioria das mulheres brasileiras que, desprovidas de renda própria ou dinheiro suficiente para construir uma vida independente, estão resignadas à vida de convivência com dependência do próprio agressor. Como diretora, penso que algumas peças feministas tendem a, de alguma forma, mostrar uma situação de opressão e ao mesmo tempo apontar possibilidades de sair da opressão. Elas apresentam saídas. No caso de *Uma mulher só*, a saída para a mulher é radical, matar os homens, ainda que seja também uma metáfora; vemos a necessidade de destruir o homem enquanto opressor para que algo de novo apareça, para que uma nova mulher possa se estabelecer.

### A segunda vez...

Prédio da Fábrica Antártica em Joinville, transformado em espaço cultural. A sala de teatro mantém a separação do espaço do palco e espaço da platéia. A platéia, em forma de U, demarca o espaço de palco semi-arena, onde cadeiras da platéia e palco estão no mesmo nível. Todo o piso do palco é preenchido por uma piscina de alguns centímetros de altura. Todos os objetos de cena estão dentro da piscina: à esquerda um tanque com uma torneira aberta deixa a água transbordar e cair no chão/piscina. Baldes, panelas, vassoura, um e outros objetos do universo considerado doméstico bóiam pelo espaço do palco. À direita, uma penteadeira de metal envelhecido, exibe a moldura oval

sem espelho. Meias-calça esticadas pelas pernas criam uma teia que demarca o limite físico e simbólico entre o espaço da personagem, o apartamento de Maria e o exterior/espço cênico/espço da platéia. Este cenário de Lucas David estimula o meu olhar, como espectadora, a ver os objetos, os artifícios que fabricam um certo modelo de 'feminino'. Neste caso, os objetos pessoais, a vestimenta para as pernas, são os próprios objetos que a aprisionam e a impedem de mover-se para fora.

Essa construção cênica do corpo da mulher e suas prisões permeiam pelo menos mais dois aspectos da encenação, que eu gostaria de explorar aqui: o figurino e a fisicalidade das duas atrizes que simultaneamente interpretam a personagem Maria. O figurino amplia e aprofunda o questionamento já proposto pelo cenário. As roupas íntimas, rendadas e de nylon cor-da-pele que se multiplicam penduradas nos varais que cruzam o cenário, são, ao longo da peça, peças íntimas que são vestidas, retiradas, lavadas e novamente penduradas. Estes gestos não apenas marcam a intensidade da repetição e da força muscular envolvida nesse trabalho doméstico, mas são também atos e gestos que ao cobrir (vestir) e descobrir o corpo feminino, parecem-me, nesta encenação, subverter a esperada erotização do corpo das duas mulheres em cena. As atrizes teatralizam ações cotidianas de vestir e tirar calcinhas, sutiãs, baby-dolls, anáguas e vestidos sem apelar para os gestos codificados no universo do erótico/sensual/pornô. A ação cotidiana parece tirar das peças íntimas o valor de fetiche que, por sua vez, ao serem vestidas e retiradas, mostram os artifícios da erotização, no entanto, sem erotizar do corpo das atrizes. É importante notar que o corpo das atrizes está sempre vestido. Vestem um *body*, um macaquinho cor-da-pele, onde em pinceladas fortes e rápidas pintaram os dois seios, umbigo, vagina, nádegas e marcas de celulite. Ao ver o corpo das atrizes coberto por um *body* (curioso o nome usado em inglês para esta roupa: *body* = corpo), sou provocada, como expectadora, a perceber essa estratégia de representação do 'corpo da mulher'. As atrizes não expõem o que demarca no seu próprio corpo a diferença sexual entre homens e mulheres – vagina e os seios –, elas vestem e apresentam o que demarca a diferença sexual – *body* pintado – ou seja, passo a ver o corpo feminino (o sexo como biológico) como também uma construção, como uma representação.

O artifício do *body* cor-da-pele de *SOS uma mulher só*, remete, a meu ver, ao argumento de Judith Butler em *Problemas de Gênero*. Judith Butler propõe a desnaturalização do sexo biológico, da diferença sexual como um fato da natureza. Para Butler, não apenas gênero, mas o próprio sexo são construções socio-culturais. O que tem esse *body*? A meu ver, David Lucas como artista, pintor, constrói o corpo da mulher, Maria. Ao pincelar, ele

## Urdimento

constrói o que é o corpo da mulher (o tronco, onde são pintados seios, umbigo, vagina, nádegas) e ao pintar a celulite, há uma demarcação da idade: uma mulher madura, e não uma menina ou jovem. De novo temos a reiteração de um modelo historicamente consolidado, o da pintura e o do binômio homem (sujeito/artista/agente/ativo) e mulher (objeto/ modelo/paciente/passivo). Paradoxalmente, porém, este corpo 'de mulher', como categoria, construído pelo homem artista, cobre o corpo das duas atrizes. Estes corpos são visivelmente corpos treinados em regimes de dança e acrobacia, são corpos musculosos que em feitos de equilíbrio e força e truques acrobáticos apresentam uma fisicalidade oposta à fisicalidade de Maria enquanto dona-de-casa e vítima de violência. Essas camadas de corpos me remetem ao duplo ator de Bertolt Brecht e a forma de atuação permite que eu veja a personagem e veja a atriz ao mesmo tempo. Eu não me iludo que Sabrina ou Angêla são Maria, pois vejo Sabrina e Angêla representando Maria. Mais que isso, eu desconstruo a noção de fragilidade e incapacidade do corpo feminino ao ver duas mulheres demonstrando força e controle em cena, exatamente nos momentos em que a personagem está passando por uma crise histérica; crise de pânico e por um momento de devaneio. A atriz me ajuda a ver que a representação da histeria pode ser exatamente a forma de desconstruir a noção de que corpo feminino é naturalmente histérico e descontrolado. As atrizes também se permitem desconstruir e construir continuamente seus corpos enquanto belos, graciosos e femininos. Essas construções e desconstruções visíveis da feminilidade poderiam ser analisadas a partir de outra proposta de Butler, que seria ver a definição de sexo e o gênero, na chave do masculino e feminino, como uma *performance* que precisa ser continuamente repetida para criar a ilusão de naturalidade.

Nessa encenação, vejo-me, novamente, ao final da peça, desorientada em função das opções da direção. O final do texto de Rame e Fo – as atrizes com armas em punho dizendo: pode vir querido... que eu estou esperando – é alterado de maneira perturbadora. Depois do final da peça/texto, as atrizes, em uma metáfora da limpeza, purificação e retirada do personagem do corpo, são banhadas por um anjo que, com um regador, joga água sobre seus corpos. Neste caso, o anjo é representado pelo mesmo ator que faz os outros papéis masculinos (o jovem amante; e o cunhado paralítico e tarado). Há a meu ver aqui uma tentativa de reconciliação entre os dois sexos proposta pela encenação. Mas em que medida esse final não re-estabelece a ordem simbólica patriarcal? O homem/anjo/sagrado sobe as escadas e de cima purifica com a água (benta?) as mulheres atrizes/marias? O anjo, assim, é homem, o mesmo homem que perpetua os atos de violência contra a mulher Maria é agora redimida e, do alto, aspergindo este líquido que tem um tom divino, seja pelo paradigma pagão, lembrando Zeus caindo como chuva dourada sobre o corpo de Dânae,

aprisionada em uma torre por seu próprio pai; seja pelo paradigma cristão, com a figura angelical anunciado à Maria – que se faz “a escrava do senhor” – para que seja feita a Sua vontade, nosso olhar, nosso corpo, onde ficam? E a história e inserção destas peças no contexto e proposta política de seus autores?

### A terceira vez... por uma nova conclusão

Concluindo, creio ser necessária uma terceira via, uma terceira vez. Penso deste modo em função dos conflitos que vivi como espectadora e que foram discutidos em ocasiões distintas com os membros dos dois grupos: Milena, Malcon, Sabrina, Ângela, Nando, Samuel e Lucas. Preocupou-me certa inconsistência fruto provavelmente da falta de um aporte teórico-crítico que poderia sustentar a encenação, na medida em que lidavam com uma peça feminista, embora em nenhum momento nestas encenações eles tivessem tido interesse de se colocar como feministas, apesar de ambos grupos quisessem tratar questões relativas as mulheres. Nenhum grupo, seja por convicção ou simplesmente por preocupação histórica, tem de representar peças feministas, mas se o fazem, é plausível que se exija certa coerência na proposta, o que naturalmente depende também de um suporte teórico na análise e interpretação de um texto que além de seu valor estético tem uma inserção política (sobre o tema, veja MIRANDA, 2008). Felizmente, a pesquisa em teatro e gênero tem crescido, no Brasil e no exterior. Acredito que poder debater esses espetáculos com os realizadores provocou também um novo olhar sobre o que estão construindo, e isso acarreta transformações na maneira de representar questões de gênero no teatro. No caso de *Uma mulher só*, espero que uma terceira via/vez venha à luz em Santa Catarina. Que bem vista e bem dita seja Maria, com arma em punho, tal qual foi concebida por Franca Rame e Dario Fo.

### Referências bibliográficas

CASTELNUOVO, Shirley & GUTHRIE, Sharon R.. *Feminism and the Female Body*. Boulder: Lynne Rienner. Place of Publication, 1998.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DOLAN, Dolan. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.

FO, Dario e RAME, Franca. *Female Parts: One Woman Plays*. Pluto Press: London. 1981.

\_\_\_\_\_. *Tutta casa, letto e Chiesa*. 1977. Disponível em <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=001471&from=1&descrizione=TUCA>> Acesso em 14 de agosto de 2009.

## **U**rdimento

MIRANDA, Maria Brígida de. Quem tem medo do teatro feminista? A experiência de Vinegar Tom: da pesquisa à sala de aula. Blumenau: *Anais da I Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais*, 2008.

BROWNMILLER, Susan. *In Our Time: Memoir of a Revolution*. New York: The Dial Press, 1999.