

COMO NASCE UMA ATRIZ: EXPLORAÇÕES EM TORNO DO SABER-FAZER DAS ATRIZES, A PARTIR DE INTERSECÇÕES ENTRE GÊNERO, CORPO E TRABALHO

Lúcia Regina Vieira Romano (Instituto de Artes Da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- IA/Unesp/SP)¹

RESUMO

Esta proposta busca traçar alguns percursos do trabalho da intérprete em teatro, em algumas de suas transformações históricas, tecendo relações entre os contextos internacionais diversos, a fim de encaminhar um desenho do quadro brasileiro. Serão abordados aspectos da profissão (e profissionalização) das atrizes e sua inserção no campo social, assim como dilemas estéticos que envolvem a presença e participação delas nas artes cênicas, colocando gênero, corporeidade e trabalho como categorias essenciais para a análise dos processos cênicos da intérprete. O texto constrói-se a partir de levantamentos sobre a história da atriz, priorizando a leitura de autoras que questionam as exclusões de gênero no campo das artes performativas e buscando observar criticamente a narrativa histórica, numa espécie de “história delas”. A partir dessas considerações, busca-se esboçar um exame das hierarquias relativas ao sujeito mulher, existentes também na área da interpretação no teatro, bem como apontar seus reflexos nas formas de abordar teoricamente a prática da atriz, consignas que se estruturam com base em pressupostos de valor sobre os papéis sociais da mulher e da função da intérprete teatral. Veremos como esses valores dizem respeito à branquitude, ao favorecimento de classe, à hegemonia do saber-fazer de tradição européia, à cisgeneridade e ao especismo. Perguntamos: diante da revisão desses elementos, o que na profissão da atriz ainda necessita morrer, para um renascimento diverso?

PALAVRAS-CHAVE

História do teatro; interpretação; teoria atoral; epistemologia feminista.

ABSTRACT

This proposal seeks to trace some paths of the performer's work in theatre, in some of its historical transformations, weaving relationships between diverse international contexts, in order to guide a drawing of the Brazilian frame. Aspects of the actress' profession (and professionalization)

¹ Doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP, Mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Bacharel em Artes Cênicas-Teoria Teatral pela ECA-USP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Poéticas da Cena (CNPq). Docente na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filhos”, no Instituto de Artes. É atriz e produtora na Cia Livre/SP e co-coordenadora do GT Mulheres da Cena, da Abrace.

and their insertion in the social field will be addressed, as well as aesthetic dilemmas that involve their presence and participation in the performing arts; placing gender, corporeality and work as essential categories for the analysis of the performer's scenic processes. The text is built from surveys on the actress's history, prioritizing the reading of authors who question gender exclusions in the field of performing arts. Based on these considerations, an examination of the existing hierarchies in the area of theater interpretation, related to the woman subject, is outlined, reflecting on the ways of producing and approaching the role of the actress, projected from assumptions of value on social roles. We will verify how these values relate to whiteness, favoring class, the hegemony of European tradition know-how, cisgenerality and speciesism. We ask: before the revision of these elements, what in the profession of the actress still needs to die, for a different rebirth? women's history; interpretation; performing arts; feminist epistemology.

KEYWORDS

Theater history; interpretation; acting theory; feminist epistemology.

A estreia de uma mulher em cena. Vamos esboçar o evento: onde e quando teria acontecido numa primeira vez? Essa não é uma situação de ilustração fácil. As hipóteses sobre a “atriz primeva” se confundem, em teorizações quase sempre imprecisas, quando não revestidas de exotismos, ou da expressão motivada pela singularidades de quem olha o passado e nele se projeta. Algumas assunções continuam, então, se repetindo e repetindo na narrativa histórica... e reproduzem, por fim, perspectivas transitórias sobre o papel da atriz, mas expostas como perenes.

Ciente da impossibilidade de responder à questão sem a projeção de valores de um contexto anacrônico, este texto parte desta pergunta exploratória sobre a cena originária da profissão da intérprete de teatro identificada com o gênero feminino, não com a intenção de comparar hipóteses históricas, a fim de reparar algum posicionamento inicial ou reativá-lo como verdade. Almejamos observar possíveis forças condicionantes nos discursos conhecidos, assim como as estruturas sociais e políticas ativas em algumas das sucessivas situações de inauguração que vemos ocorrer na história da profissão da atriz. Assim, poderemos tratar dos consequentes desdobramentos dessas condições, ainda pulsantes em momentos da vida social do teatro próximos do tempo de hoje.

Portanto, o objetivo deste recuo temporal é a memória, ao mesmo tempo que a desmistificação. Além de estender pela página o fio que conduz o percurso da atriz profissional, o desafio é identificar algumas heranças que a mulher carrega nessa escolha de ofício, mas olhar também o seu potencial anti-conformista, que se lança para frente, como um nova atitude que ela

conspira. Também, interessa mobilizar a consciência de hoje, na articulação dos tempos pela visão de uma atriz-pesquisadora contemporânea, prescrutando caminhos a constituir, já apontados no saber-fazer de hoje.

Primeiras impressões

As atrizes estavam ausentes do palco grego na tragédia clássica - senso comum sobre os inícios da atividade teatral ocidental, na Grécia do séc. V a.C. Nos palcos, eram os homens que representavam os papéis masculinos e femininos das tragédias e dos dramas satíricos, alterando as máscaras que portavam, para demarcar gênero, posição social e outros aspectos da figura cênica. Diversamente do teatro Não clássico, em que homens especializavam-se nos papéis femininos, ali o mesmo ator poderia portar a máscara de homem ou de mulher, alternando gêneros na mesma peça. De modo geral, pode-se afirmar que esse travestismo cênico não representava algum tipo de inversão das normas de gênero culturalmente dominantes, tampouco prejudicavam o efeito pretendido pelo acontecimento cênico.

E as mulheres, ocupavam a platéia? Numa sociedade como a Ateniense, onde eram consideradas inferiores², elas estavam de todo ausentes dos teatros nos festivais masculinos, assim como de outros espaço públicos reservados aos cidadãos gregos na pólis. São conhecidas as hipóteses de que haviam festivais teatrais para elas, mas as "peças" ali apresentadas não chegaram até nós, como ocorreu com aquelas integradas às Grande Dionisiacas. A presença das mulheres em rituais e festividades religiosos, por sua vez, tinha por objetivo completar a instrução da menina e da adolescente grega, ao lado do aprendizado das tarefas femininas dentro de casa e da formação moral e religiosa proporcionada pelos mitos. Nessas festividades também ocorriam ritos encenados, sem que haja registro de sua “dramaturgia cênica”, embora se saiba que eram substancialmente diversos da tragédia ou da comédia clássicas. Hemingway (2004) pontua:

Mulheres de várias idades também participavam de festivais religiosos específicos, alguns dos quais até incluíam homens - a Panathenaia, em homenagem à deusa Atenas, os Mistérios de Elêusis, que homenageavam Deméter e Perséfone, e a Antesteria sagrada para Dioniso (17.190.73). Outros festivais eram restritos às mulheres, como o Thesmophoria, o Haloa e o Skira, todos os quais enfatizavam a correlação das capacidades generativas de uma mulher com a renovação da vegetação e, portanto, a sobrevivência da sociedade. (HEMINGWAY, 2004, s/p.)³

² As mulheres não eram registradas como cidadãs ao nascimento, e não participavam da vida política e militar. Ainda assim, na prática religiosa, algumas das celebrantes recebiam a “cidadania”. Foley (2009) enfatiza que, apesar da diferença de “escala”, *polis* e *oikos* operavam em conjunto, para o melhor funcionamento do Estado grego.

³ No original: "Women of various ages also took part in specific religious festivals, some of which even included men—the Panathenaia in honor of the goddess Athena, the Eleusinian Mysteries that honored Demeter and Persephone, and the Anthesteria sacred to Dionysos (17.190.73). Other festivals were restricted to women, such as the Thesmo-

Há contradições notáveis nessa separação entre personagem e espaço de representação da pessoa na sociedade grega. Ainda que restritas por Lei a pouca autonomia fora da ficção, as mulheres eram retratadas nos palcos gregos por personagens de atitudes marcantes, em dramaturgias também escritas por homens, revelando uma tensão entre o reconhecimento de sua importância no papel de gerar e criar filhos, assim como na governança da casa e no cumprimento de funções religiosas e participação em determinadas festividades, e a necessidade de controlar seu lugar dentro da sociedade grega, onde não tinham representatividade em termos políticos. Cabe lembrar, entretanto, que a dramaturgia não tinha por compromisso representar diretamente a realidade histórica, ainda que servisse para nortear a dimensão simbólica dos valores naquela cultura; valores carregados de alto teor emocional e expostos segundo os padrões vigentes (FOLEY, 2009). A presença delas como personagens, dessa maneira, servia para trazer à consciência da platéia os dilemas daqueles que não possuíam voz (JACKSON, 2019) e, sobretudo, para exemplificar como deveriam comportar-se os cidadãos - homens - diante desses “outros”, mas num espaço seguro para a manutenção do funcionamento da Lei patriarcal grega. Helene P. Foley (2009), professora e pesquisadora da Columbia University, explora essa finalidade de uso da personagem feminina no teatro grego para definir fronteiras morais: segundo a autora, as personagens mulheres indicam alternativas éticas e sociais, ao passo que demonstram as consequências sociais das “[...] ações tomadas de uma posição marginal, moralmente questionável, ou socialmente resistente.” (FOLEY, 2009, p. 116)⁴.

Relatos demonstram, ainda, que em territórios fora de Atenas as mulheres participavam dos festivais teatrais, mas que nas Grandes Dionisiacas sua presença seria incompatível com os objetivos do “evento”: não apenas no “texto”, mas na sua execução em cena, estava em quadro algo mais que a recitação, ou seja, regia a noção de imitação, destinada a dar a conhecer ao público a ação virtuosa diante das grandes paixões humanas. É o que resume o trecho:

No drama, então, pode-se dizer que o Deus fala e, por causa da natureza divina de sua fala, o futuro pode [ser] descrito. Parece que é a alma do espírito de uma pessoa que está em contato com o Deus que, então, pode falar. O domínio de Dioniso, muitas vezes dado como o do vinho. Mas pode ser que seja a capacidade do vinho de afetar o espírito do homem que seja realmente importante. Certamente, é o espírito que é o alvo do drama (WAAG, s.d, s/p., Tradução nossa).⁵

phoria, the Haloo, and the Skira, all of which emphasized the correlation of a woman's generative capabilities with the renewal of vegetation and, thus, the survival of society.” (HEMINGWAY, 2004, s/p.)

⁴ No original: “actions undertaken from a marginal, morally questionable, or socially resistant position”.

⁵ No original: “In drama, then the god can be said to speak, and because of the divine nature of his speech the future can describe. It seems as though it is the soul of spirit of a person that is in touch with god that thus can then speak. The realm of Dionysus often given as that of wine. But it may be that it is the ability of wine to affect the spirit of man that is really important. It is certainly the spirit that is the target of drama.” (WAAG, s.d., s/p.).

Nesse aspecto, o enunciador da tragédia (e da comédia, por extensão), no corpo presente e reconhecido como do homem-ator, é aquele que está apto a deixar-se afetar espiritualmente e dar voz às influências da relação entre homens e deuses na vida coletiva; o que implica no reconhecimento de sua maturidade individual e de sua liberdade de ação nos âmbitos político, jurídico e militar, sem a necessidade de um guardião que o tutele em suas intervenções públicas. Se nos cultos a Dionisos, as Mênades, que cultuavam o Deus, teriam sido mulheres; já nos coros de Bacantes, da peça de Eurípedes, quem dava carnalidade ao culto ao Deus, em dança e canto, eram apenas os homens. Aparentemente, a transição entre incorporação (no limite da não-escolha, ou da possessão, esperada no ritual) e dramatização (uma entrega calculada e voluntária, esperada na cena) demarcou a ausência delas como atrizes no palco grego, refletindo o espaço reservado que cabia às mulheres na sociedade grega. Essa ausência da atriz, portanto, constitui a alteridade necessária para a pujança expressiva das personagens femininas da dramaturgia clássica.

Gênero, corpo e trabalho

Interessante que o problema da aparição da primeira atriz não tenha uma solução unânime entre os e as teóricas que estudam as raízes gregas do dito teatro Ocidental, mas que a ele se retorne constantemente, como uma espécie de trauma que ressurge no mundo social das artes do palco sob determinadas circunstâncias. Essa repetição, parafraseando a psicanálise, corresponde a uma não-representação que - mesmo sem recordação - continua silenciosamente produzindo seus efeitos. A esse respeito, Marilyn A. Katz (1998), pesquisadora na Wesleyan University, formula a avaliação de que a dimensão da presença de atrizes no palco, em paralelo à sua evidência nas platéias do teatro ocidental clássico, seguirá inconclusiva. Pode-se acrescentar que o “problema da primeira atriz”, que localizamos aqui no impasse sobre seu significado no mundo sócio-cultural grego, desdobra-se nas inconsistências em torno da localização das atrizes no teatro medieval, nas formas cômicas populares, no teatro do Renascimento... Isso, porque o dimensionamento da importância das mulheres no campo da interpretação segue - como desde seu “início” - mediado pela lógica do teatro hegemônico, que pode ser reconhecida como sexista, seja em seu cotidiano prático, seja nas teorizações ou narrativas sobre sua história.

Esse estados de coisas irá transformar-se gradualmente, em virtude da intervenção delas, configurando modos de existência e insistindo em registrá-los, e em especial, com a formulação de uma consciência mais ampliada de gênero, crescente a partir do séc. XIX: a consciência de gênero oferece os elementos que dão inteligibilidade ao papel da mulher e aos seus direitos no campo social e, assim como em outras áreas, no ambiente do teatro.

Em períodos menos remotos, em que é possível ter acesso a documentos sobre a presença de mulheres na cena - primeiro, registros escritos (recibos de pagamento, contratos lavrados em cartório, cartas, relatos de participantes e publicações em jornais etc) e depois, iconográficos e audiovisuais (fotografias e, posteriormente, gravações) - vê-se que o peso social do teatro nas diferentes sociedades, ainda que com variações notáveis entre cada cultura e época, está relacionado ao espaço teatral como local de interação social. Esse “risco” do encontro e da troca parece ser significativo para a determinação do grau de permissividade imputado à frequência de mulheres no tablado e na plateia. De certo modo, parece haver maior temor social quanto a o que pode gerar a simples circulação física dos corpos que compartilham de um evento cênico, do que em relação à potência disruptiva dos comportamentos dissidentes das personagens femininas, projetando novos imaginários. O que dizer, então, de mulheres atualizando as figuras ficcionais, em pessoa?

É o corpo da mulher que se expõe diante do público um dos pontos de conflito para a estabilização delas na cena. De certo modo, é também esse impacto do corpo que sobrevém nos textos críticos sobre teatro (historiográficos, filológicos, literários etc) que discutem qualquer aspecto da interpretação, visto que a maneira como se descreve a corporeidade e suas interações com o ambiente será inevitavelmente atravessada por concepções de gênero, classe social, raça-etnia e sexualidade, mesmo quando se pretende tratar o corpo como “neutro”. Toda análise que tematiza a atriz irá remeter, portanto, ao entendimento que se tenha sobre o corpo feminino e sua função, variável no tempo e cultura em que se empreende o estudo⁶, e constantemente assombrado pela assimetria entre os tratamentos dados ao homem-ator e à mulher-atriz.

Heloísa Pontes (2004), analisando a trajetória da atriz Cacilda Becker, resume o conjunto de contradições que carrega a atriz profissional como sendo uma constante “burla de gênero”. Para a antropóloga brasileira, recai sobre a atriz uma cobrança disciplinar que exige dela traquejo social (necessário para o ingresso em classes mais abastadas, às quais em geral não pertence, mas que deverá agradar), talento cênico e certa beleza comedida, ou seja, que não atrapalhe “[...] o trabalho de burla propiciado e exigido pelas convenções teatrais [...]” (PONTES, 2004, p. 254). Sendo já culturalmente atribuído ao corpo feminino um lugar de objeto, a fisicalidade da atriz deve transmitir jovialidade e harmonia, mas não deve sobrepor-se demais; o que prejudicaria que encenasse “[...] corporalmente a plêiade de personagens disponíveis na dramaturgia teatral”.

⁶ É contra essa “cegueira de gênero” da historiografia que se organiza a a história delas, com autoras como Michelle Perrot. Para a “herstory”, existem práticas específicas da vida das mulheres, o que vai determinar um comportamento novo da historiografia, em termos de temas e métodos, para dar conta dessa particularidade da experiência social humana. Entendendo este particular, foi também que a historiadora Joan Scott buscou instituir gênero como um operador de singularidade, para observar as relações entre homens e mulheres, assim como de mulheres entre elas, e homens entre eles, em “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” (publicado no Brasil em 1990). Ver em: Scott (1995).

(PONTES, 2004, p. 254). O triunfo da atriz será, portanto, burlar esses constrangimentos de classe e gênero, para dar suporte às experiências de outrem, mas sem diferenciar-se como sujeito na dinâmica histórica.

Curioso que essa indiferenciação, ao mesmo tempo, exija uma generosidade quanto à sua intimidade. Atravessando séculos e perdurando no séc. XIX, pelo o menos, era frequente que a vida pessoal da atriz se misturasse ao trabalho que executava em cena, sendo sua “pessoalidade” uma parte valorizada de sua carreira profissional⁷. Por outro lado, aos homens continuava sendo dado maior autonomia social e amplitude de caráter, o que nos ajuda a concluir que para elas a régua foi desde sempre mais curta, sendo mais difícil escapar da fetichização, por um lado, e da cobrança social de teor moral, por outro. Assim, às mulheres de teatro, mesmo até princípios do séc. XX, permaneceu atrelado o duplo papel de atriz e amante, pecha que podia ser “suspensa” com o casamento - um contrato social-afetivo travado, em geral, com outro artista do meio e, para as mais sortudas, com o primeiro ator ou o chefe da companhia. A formação da família teatral, por origem ou núpcias, dessa maneira, ratificava a profissionalização da mulher no teatro, distanciando-a daquelas que não teriam valor moral para se tornarem atrizes-casadas e atrizes-mães.

Não obstante, é de se imaginar que atrizes puderam, com o tempo, optar pela recusa ao casamento, entendendo que isso daria a elas a mobilidade necessária para a atividade criativa e, quiça, para o exercício de uma intelectualidade e sexualidade mais livres. De certo, a contribuição das lutas das mulheres - atrizes ou não - por direitos deve ser destacada, para que elas pudessem combinar sua vocação profissional à expressão de seus afetos e desejos pessoais. O que chama atenção é que a relação entre atuação e libertinagem, mostram os registros anedóticos, históricos e policiais (SCOTT, 2010), aparece como uma espécie de dado inaugural da profissão da atriz e uma marca incondicional. Isso, mesmo fora do circuito dos teatros oficiais, ainda na passagem do séc. XVI ao XVII: Isabella Andreini, atriz, cantora, dançarina, musicista, dramaturga e poeta, integrante da trupe dos Gelosi, busca descolar-se da marca de desfrutável que circundava as artistas da *Commedia dell'Arte*, proclamando a própria expertise artística, habilidade literária e intelectual e crença nos valores cristãos. Nas palavras de Nicla Rivero, docente da Washington University: “Andreini se separou das outras atrizes em seu comportamento de mulher exemplar, mãe religiosa, esposa casta e devotada e escritora literária talentosa. Ao tornar seu nome conhecido e ganhar estima e respeito, foi capaz de subir na hierarquia social e evitar acusações de ser prostituta ou pecadora.” (RIVERSO, 2017, p. 162, Tradução nossa).⁸

⁷ Ver em Roach (2005).

⁸ No original: “Andreini separated herself from the other actresses in her behavior as an exemplary woman, a religious mother, a chaste and devoted wife, and an accomplished literary writer. By making her name known and gaining esteem

Ao lado da visão cristã sobre a atriz como a incorporação das tentações carnavais (RIVERSO, 2017)⁹, outro ponto de controvérsia que ameaça sua constância como profissional da cena concerne à ameaça que configura ao cumprimento das funções da mulher no espaço da casa e junto à família, à medida que passa a viver da carreira teatral. Quando o recrutamento de mulheres torna-se um diferencial para as produções cênicas, resultando em destaque e prestígio para as atrizes, bem como em sucesso para o empreendimento como um todo, o pagamento entra em pauta e, em decorrência, a constituição de uma situação de trabalho. Então, a mão de obra feminina deixa de ser direcionada à continuidade da espécie, nos cuidados da prole e no “trabalho invisível” dentro dos lares, para integrar um sistema produtivo cujas regras são também capitalistas, embora desafiem a aliança tradicional entre moral religiosa (e burguesa), exploração dos corpos e divisão sexual do trabalho, que atrela as mulheres à função maternal. Como lembra Silvia Federici (2017), no núcleo central da sociedade mercantilista/capitalista, que é a família burguesa, a mulher está a serviço do homem, no cumprimento das funções sexuais, reprodutoras e domésticas, configurando uma força de trabalho tão fundamental quanto ocultada.

No teatro, contrariamente a esse trabalho não remunerado (ao menos na forma de um salário, dependendo de outras formas de “gratificação”¹⁰), o corpo da atriz é seusustento e terreno de exploração e “assujeitamento”, assim como é a fábrica para o trabalhador assalariado. Assim, entendemos que um elemento importante para consagrar um marco no nascimento da atriz seja a mudança contrastiva de recebimento de uma paga, caracterizando o ganho individual da mulher e a sua integração à máquina produtiva do teatro. Isso inaugura uma série de “negociações” artísticas e extra-artísticas (PONTES, 2004) no campo teatral, que vão da formação de elencos mistos, renovações nas convenções da cena e no tratamento das personagens femininas, passando pelas novidades na formação atoral e nas modalidades de ensaio, até as injunções de beleza e juventude para os papéis das heroínas e os “conflitos profissionais ou amorosos” (PONTES, 2004, p. 236) no cotidiano do teatro.

and respect, she was able to climb the social ladder and avoid accusations of being a prostitute or a sinner.” (RIVERSO, 2017, p. 162).

⁹ Segundo Rivero (2017): “Actresses were seen as women who, instead of trying to redeem themselves by adopting a chaste and submissive life, embraced their human nature entirely” (RIVERSO, 2017, p. 161).

¹⁰ Não há uma posição clara no Manifesto Comunista sobre as relações entre trabalho e manutenção da família entre os trabalhadores. Engels já havia comentado a situação das mulheres trabalhadoras nas fábricas têxteis em 1845, em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (1884), publicado após a morte de Marx a partir de notas etnográficas do próprio Marx e correspondências trocadas entre ambos, Engels localiza historicamente a opressão feminina. Critica o casamento e a monogamia como forma de controle da mulher, que condiz com o surgimento da propriedade privada. E pela primeira vez, comenta a produção e reprodução da vida imediata como um forma de produção, diversa daquela dos meios de existência, mas fator central na continuidade da espécie. É Eleanor Marx, ao lado de Clara Zetkin, que tratará do trabalho doméstico como um emprego não-assalariado, mas fundamental para o sustento do Capitalismo.

Nesse início, o trabalho em artes, para as classes baixas e média, significava possibilidade de sustento e ascensão social. Contudo, enquanto a prática amadora era apreciada pelas mulheres de classes sociais abastadas, a profissionalização na carreira era recusada. É o que comenta Wendy Rosslyn, sobre a profissionalização da atriz na Rússia:

Sua principal destreza, a habilidade de dissimular, era vista como um engano. E o desdém com que eram tidos estava relacionado ao fato de que o ator engajado, para citar Rousseau, em 'um comércio pelo qual ele se dá em representação por dinheiro, se submete à ignomínia e afrontas que alguém compra o direito de sujeitá-lo para, e coloca sua pessoa em venda pública' (ROSSLYN, 2003, p. 120, Tradução nossa).¹¹

Coincide com a entrada das mulheres na profissionalização, ao longo do século XIX (quando às mulheres é permitido atuar), a diferenciação entre atrizes em hierarquias de função e valor. É comum que os papéis sejam divididos entre as atrizes propriamente, e as “vedetes”, ou as “dançarinas”. As atrizes representam os tipos elevados, onde o espírito humano pode ser evocado, projetando-se no conjunto ou à frente das companhias e teatros oficiais; ao passo que os teatros ligeiros e as formas populares guardam mais espaço para as outras profissionais, que contam com a expressividade do corpo em exibição, provocando o olhar masculino. Nesse aspecto, a personagem dramática é parte de uma mascarada social que também ordena o processo cultural de constituição dos gêneros, diferenciando o lugar dos homens e das mulheres e garantindo o corpo delas como um território de disputa e controle.

Com o acesso às datas diversas do nascimento da primeira atriz, é possível traçar um mapa geral dos persistentes impedimentos contra os quais lutaram as atrizes, relativos ao gênero, corpo e trabalho da mulher, em diferentes países. Na Alemanha, elas foram aceitas nos palcos a partir da metade do séc. XVII (KATZ, 1998); na Inglaterra, há registros do feito de uma “primeira atriz” ao subir aos palcos, em 1661, como Desdêmona, numa montagem de *Othello*. A francesa Marie Ferré é descrita como a primeira a assinar um contrato como atriz, em 1545, emprestando seu talento para atuar em “[...] 'velharias de Roma' ou outras 'histoires, morales, farces et sobressaults, ou seja, histórias, moralidades, farsas, e acrobacias.’” (SCOTT, 2010, p. 59)¹², nas cidades da província, bem antes do estrelado das grandes atrizes, nos palcos de Paris do séc. XVIII. Em torno de 1548, espectadores relatam a aparição de “mulheres graciosas” nos espetáculos de *commedia dell'arte*, em Lyon, indicando a presença delas nessas trupes de comediantes italianos. Lucrezia di Siena assina um contrato em Roma, em 1564, para cantar, tocar e declamar (MACNEILL, 2003).

¹¹ No original: "Their chief skill, the ability to dissemble, was seen as deception. And the disdain in which they were held was related to the fact that the actor engaged, to quote Rousseau, in 'a trade by which he gives himself in representation for money, submits to the ignominy and affronts which one buys the right to subject him to, and puts his person on public sale'". (ROSSLYN, 2003, p. 120).

¹² No original: “[...] 'antiquailles de Rome or other 'histoires, morales, farces et sobressaults', that is, histories, moralities, farces, and acrobatics’”. (SCOTT, 2010, p. 59). Antiquailles, segundo DE JEAN (2008), significa “[...] mueble antigo de menos valor” (DE JEAN, 2008, p. 2018).

Os exemplos que povoam os relatos, é preciso destacar, são de atrizes brancas e européias, revelando uma hierarquização dentro da própria profissão que confira como as iniquidades quanto à vida teatral não são apenas relativas ao gênero, mas entrelaçam gênero, classe social e raça-etnia, em primeiro plano, seguidas de sexualidade e, hoje, cisgeneridade. As variações nos "aniversários" de nascimento da atriz são outras, se considerarmos as mulheres negras que, afastadas dos palcos de teatro literário, integravam formas de teatro burlesco e musicado, mas recebendo poucos registros oficiais. Reproduzindo outros espaços de invisibilização, o teatro pratica usurpações do imaginário das mulheres negras. Ainda no séc. XIX, as personagens negras eram atuadas por pessoas pintadas de negro, sendo a mulhernegra representada de maneira jocosa por homens brancos para o público branco (DOWNING, 2007). Por isso a diferença marcante quando, em Nova Iorque de meados de 1821, a companhia African Theatre reúne elencos mistos, apenas com pessoas negras, apresentando-se para um público de homens e mulheres afrodescentes.

Essas hierarquizações, além disso, não permaneciam encerradas nos palcos. Mesmo em momentos em que as mulheres estavam autorizadas a comparecer como espectadoras aos teatros, por exemplo, a distinção moral (ou seja, de classe) iria ditar que as mais abastadas (mães e casadas) podiam ocupar os camarotes, e as menos abastadas (ou “semi-irgens”), as cadeiras da plateia (LOPES, 2014). Distribuí-las fisicamente no espaço do edifício teatral auxiliava a diferenciação de suas posições na sociedade e preservava eventuais equívocos nos tipos de interação e conversação a que estariam submetidas dentro daquele espaço de sociabilidade. No caso de mulheres negras, sabe-se que no teatro de língua inglesa foi apenas com a inauguração de espaços exclusivos para recém-libertos (como o Africa Grove Theatre, em Nova Iorque, criado em reação aos espaços segregados) que elas puderam frequentar as salas de espetáculos.

A primeira atriz brasileira

Relativas à dominância do poder regulador (em geral, a Igreja e o Estado), à importância do teatro em dado contexto e às diferenças internas à classe de mulheres, as datassão diversas também se sairmos da Europa, observando as antigas colônias. Sem ignorar o interesse das variações locais, presentes nas diferentes ex-colônias, nos manteremos no relato histórico sobre o Brasil, para encontrar a primeira atriz nacional.

Na historiografia do teatro brasileiro, fala-se de um “vazio teatral” até meados do séc. XVIII (CARVALHO, 1989, p. 109). Não é difícil suspeitar que as festividades religiosas e outras celebrações públicas contavam com a representação cênica, posto que há registros de protestos de membros destacados da Igreja e do poder colonial contra o evento teatral em ocasiões dessa espécie (estes, documentados e, portanto, acessíveis hoje). Nas igrejas, o espetáculo de fins religiosos contava com mulheres brancas como “atrizes” mas, notadamente, apenas freiras. Já nas Casas de

Ópera, na segunda metade do XVIII, eram os escravizados que interpretavam em cena, com a presença comentada de mulheres, até que D. Maria I, Rainha de Portugal, proibisse a participação delas, de qualquer estrato social, nos palcos portugueses e da colônia, em fins do mesmo século (SCHIAPPA, 2009).

Sobre a proibição, que durou mais de vinte anos, há detalhes particulares, nos casos diversos dos teatros públicos e das casas particulares, assim como variações das medidas de proteção à moralidade e aos costumes vigentes, e (raras) autorizações da Rainha para aparições de mulheres (atrizes e cantoras) em cena.¹³. Apesar do edito Real, em temporalidade aproximada, registros mencionam as participações no Brasil das atrizes Joaquina da Lapa (vulga Lapinha), Maria Jacinta (vulga Marucas) (DIAS, 2012, p. 53), D. Francisca de Paula (na Bahia) e Maria Benedita de Queiroz Montenegro (atriz cômica, contratada em Porto Alegre) como inaugurais, embora não se mencione "a primeira".

Além de resgatar essas presenças, nossa pergunta sobre quem seria a atriz-fundadora na cena nacional visa explorar como as mulheres construíram o ofício atoral e qual sua importância. Há muito pouco a esse respeito, a não ser nomes e locais de apresentação. A ausência de informações mais ricas, ou de uma natureza mais crítica, por outro lado, colabora para a propagação contínua de ilações sobre o caráter das primeiras atrizes, ligadas às aventuras amorosas e paixões destruidoras. Sobre a posição social delas, nos séc. XVII e XVIII, Carvalho (1989) comenta:

As atrizes, de modo geral, eram mulheres de má fama, e os papéis femininos geralmente ficavam a cargo dos atores. Também na assistência não se encontrava o sexo feminino, pois o teatro era atividade própria à diversão do homem (CARVALHO, 1989, p. 116).

O trânsito entre a atriz e a prostituta, ao longo do séc. XVIII no Brasil, é citado por José Dias (2012), quando menciona a figura das *cocottes*, atrizes e prostitutas francesas que animavam a vida boêmia na capital do Império e circundavam o meio teatral. Daí para concluirmos que todas as atrizes exerciam a prostituição como profissão, seria necessário empreender investigação histórica mais focada na realidade das mulheres nos teatros da época e na vida pública. Entretanto, de modo geral, parece haver uma separação entre as mulheres ditas “de bem” que frequentavam os teatros, na plateia e em cena, e as que se destinavam prioritariamente ao prazer masculino, como objetos sensuais. É difícil precisar um traçado claro dessa fronteira, onde colidem julgamentos sociais da época e projeções sobre o corpo feminino, somados aos juízos de cada autor do relato, em geral homens; mas podemos aferir que a valoração do papel das mulheres na cena era balizado pelo

¹³ Ver mais em Schiappa (2009).

gênero de espetáculo e pelo caráter da casa de apresentações, como se essas expressões materiais fossem extensões da própria pessoa. Dias (2012) oferece alguns indícios dessa articulação:

As senhoras e senhoritas da elite frequentavam exclusivamente o Clube Fluminense, o Teatro Lyrico e o Derby Club, sendo-lhes vedados os espetáculos de teatro musicado, pelo menos até o final do século XIX. A presença feminina nos demais teatros era restrita às mulheres que alegravam a vida mundana da cidade. O público masculino deliciava-se com as belas coristas (DIAS, 2012, p. 119).

Enquanto nos “teatros de repertório” eram levados à cena textos dramáticos, à moda européia, no teatro musicado e nas outras formas ligeiras a ênfase recaía sobre o gênero cômico e o hibridismo entre música, recitação e dança e, em consequência, expressando comportamentos corporais mais permissivos, se comparados às rígidas regras sociais impostas às mulheres, em que o pudor seria demarcador da feminilidade (ANGELI, 2005). Nesse contexto, de variados usos do corpo da mulher em formas de teatro concorrentes, e de vigência de um sistema de controle sobre a “verdade” da natureza feminina que se atrela a uma corporeidade - construída historicamente - a serviço da “[...] educação dos filhos, o que garantiria a conservação da saúde da raça” (ANGELI, 2005, p. 244), o estigma da prostituição parece estabelecer um aviso a respeito dos limites para as negociações entre papéis sociais de gênero, sexualidade/prazer e uso do corpo/trabalho. Os palcos nacionais, assim como as festas populares, seriam territórios mais instáveis, em que se experimentava a norma e a transgressão, na exibição do corpo e na sugestão de um desejo sensual feminino autônomo, de paga variável (negociada pela mulher com o “cliente”, assim como no meretrício).

Em termos do trabalho de interpretação das atrizes, a figura vinha mudando de contorno desde o estabelecimento da corte portuguesa no Brasil, em 1807, e a constituição dos primórdios da “sociedade do espetáculo” (ROZEAUX, 2017). Na nova divisão de trabalho, as atividades que envolviam o esforço físico concentraram-se nos escravizados, agora em maior afluxo, e a cultura ganhou espaço como um outro espaço de sociabilidade e produção (CARVALHO, 1989). Novos teatros foram construídos na Bahia, no Rio de Janeiro, por decreto Real, onde concorriam as atrizes “da terra” e as portuguesas. Maria Cândida é o nome de uma brasileira, coincidindo com o de sua rival castiça que, segundo o anedotário, dividiu com a primeira as paixões da época. Ao longo dos sécs. XVII e XIX, no entanto, a disputa pelo mercado foi, aparentemente, vencida pelas portuguesas e espanholas, de início, sucedidas pelas italianas e francesas, que vinham apresentar-se nos palcos nacionais e ganhavam soldos melhores que as amadoras e profissionais daqui. Era o próprio público o fiel dessa balança, nos termos de José Dias (2012):

O Rio de Janeiro tem sido visitado por algumas sumidades da arte dramática, universalmente consagradas; mas essas visitas, longe de concorrer para que o teatro nacional desabrochasse, produziram o efeito diametralmente oposto. O público não perdoa aos nossos

autores não serem Shakespeare e Molières; não perdoa aos nossos atores não serem Rossis, Novellis e Coquelins; não perdoa às nossas atrizes não serem Ristoris, Sarahs e Duses (DIAS, 2012, p. 66).

Buscando profissionalizar e agregar qualidade e respeito ao teatro nacional, o empresariado ocupa gradualmente o lugar dos teatros imperiais, mas com perfis de “contratantes” muito diverso: um exemplo desse perfil, estranho aos olhos contemporâneos, é o sacerdote-empresário Amaro de Souza Machado que, entre 1805 e 1825, é arrendatário de uma Casa de Ópera em Porto Alegre, em cujo elenco figura a atriz Maria Benedita de Queiroz Montenegro, registrada em cartório¹⁴; ao passo que, em 1833, o ator-empresário João Caetano funda a primeira companhia dramática com atores e atrizes legitimamente brasileiros, seis mulheres e quatro homens em cena, além de um cenógrafo e um maestro (CARVALHO, 1989). Estela Sezefreda, mulher do ator central, João Caetano, é a primeira atriz a ganhar celebridade nacional na Companhia, acompanhada por Adelaide do Amaral.

O poder da cena teatral aumenta, na passagem do séc. XIX para o XX, firmando um acordo mais potente entre teatro, sociedade e capitalismo, conforme a burguesia urbana toma as rédeas nos centros de poder nacionais, ditando uma sociabilidade mais aproximada da atual dinâmica de inserção da atividade teatral na vida social. O caráter mais democrático do teatro, já atrelado ao entretenimento das classes “emburguesadas” (ROZEAUX, 2017), também oferece às atrizes outras posições pioneiras. Emilia Adelaide Pimentel (1836-1905), atriz portuguesa que se apresentou com frequência no Brasil, exemplifica a ampliação do lugar da intérprete e sua ascensão social na modernidade: de família operária, segue carreira teatral, estudando em Conservatórios em Portugal, França e Inglaterra, até compor e liderar uma bem sucedida companhia (a Companhia Dramática Portuguesa de Emília Adelaide Pimentel) (MOURÃO; HERMANN; CARVALHO, 2015). A companhia de Emilia Adelaide visitou o Brasil em 1884, quando a atriz-empresária arrenda um teatro (o Teatro São Luiz, no Rio de Janeiro, depois Teatro Polytheama Fluminense) e capitaliza seus “dotes femininos”, com o agenciamento de atributos ditos masculinos, a ousadia artística e o reconhecimento público. Vemos aqui um caso em que, em termos das relações produtivas sociedade de classes, a atriz toma conta de seus modos de produção e estabelece relações sociais dali derivadas, mantendo-se como norteadora dessa propriedade (BARROS, s.d.). Ainda que, como mencionam Mourão, Hermann e Carvalho (2015), “[...] sem acumular fortuna [...]” (MOURÃO; HERMANN; CARVALHO, 2015, p. 7), trata-se de mudanças na trajetória da atriz não apenas de aspecto econômico, mas de impacto político e social.

A problemática da atriz hoje

¹⁴ ver em ATHOS, Damasceno (1956).

A observação do percurso histórico da primeira atriz, que envolve as noções de trabalho criativo, corpo e profissão, adquire facetas específicas na perspectiva neoliberal atual, que se tingem de agravantes não descritos aqui, diante da crise econômica e estética por que passa o teatro no Brasil em tempos pandêmicos e de tendência conservadora. Numa abordagem crítica aos ideais produtivistas do capitalismo, que pesaram neste recorte do fazer cênico das mulheres, caberia lembrar a distância que nos separa da valorização do “chão de fábrica”, de início da industrialização, assim como da luta aguerrida pela conquista do mercado de trabalho pelas mulheres brancas, desde o séc. XIX (ANDRADE, 2019), bem como da exclusão das mulheres negras desse mesmo espaço. A uberização profunda do sentido de trabalho (DOLCE, 2019) e a pulverização (de modo assustador) da noção de classe são as tônicas atuais. O que isso significa para o trabalho das atrizes no teatro? Se considerarmos, especialmente, a crítica das mulheres negras à noção de mão de obra e direito ao trabalho, conforme “batalhado” pelo feminismo branco, como reavaliar as reivindicações das mulheres e o estado atual do percurso da atriz?. Por fim, diante da crítica à centralidade do mundo do trabalho, nas autoras de crítica ao antropoceno, ou do capitaloceno (COSTA; FUNCK, 2017) - o que não se separa da grita por outras interações com o mundo, anti-especistas e anti-identitárias - qual nova dimensão pode ser dada à intersecção entre corpo da atriz, gênero feminino e trabalho teatral? Aqui, estamos diante de um convite a deslocarmos as ideias de formação, de espaço formativo e de profissionalização da mulher no teatro, um interessante percurso teórico, não investigado nos estudos teatrais e ainda não apreciado pelas abordagens dos teatros feministas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Cristiane batista. A história do trabalho das mulheres no Brasil: perspectiva feminista - Resenha. *Cad. Saúde Pública*, 35 (2), p. 1-2, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csp/a/fpwYtkVGQKjh3rwMxgkT47F/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- ANGELI, Daniela. Uma breve história das representações do corpo feminino na sociedade. *Revista Estudos Feministas*, 12, 2, 264, p. 243-245, maio/agosto 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/C8FS6sY8NZwTpDL34J4CTjv/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- ATHOS, Damasceno. *Palco, salão e picadeiro em Pôrto Alegre no século XIX*: contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.
- BARROS, Cesar Mangolin. O conceito de modos de produção. *Material de apoio e introdutório aos participantes do Módulo Marxismo, do Curso Livre de Humanidades – UMESP*. p. 1-20, UFSC, s/d. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/934137/mod_resource/content/1/elementos%20b%C3%A1sicos0_MODO_DE_PRODU%C3%87%C3%83O.pdf. Acesso em: 11 jun. 2021.

COSTA, Cláudia de Lima; FUNCK, Susanna Borneo. O Antropoceno, o pós-humano e o novo materialismo: intervenções feministas. *Revista Estudos Feministas*, 25, 2, p. 903-908, maio/agosto 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/RXt3KHKzWfYWQ3wW4GyTLFm/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 11 jun. 2021.

DE JEAN, Joan. *La essência del estilo: história de la invención de la moda y el cujo contemporáneo*. Aldamar: Nerea, 2008.

DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2016/08/Teatros-do-Rio-do-s%C3%A9culo-XVIII-ao-s%C3%A9culo-XX-Jos%C3%A9-Dias.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2021.

DOLCE, Julia. A uberização do trabalho é pior para elas. *Publica*, 28 de maio de 2019. Disponível em: <https://apublica.org/2019/05/a-uberizacao-do-trabalho-e-pior-para-elas/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

DOWNING, Catherine. Interlocking oppressions of sisterhood: (re) presenting the black woman in nineteenth century blackface minstrelsy. *Senior Scholar papers*. Paper 539. Colby College. Disponível em: <https://digitalcommons.colby.edu/seniorscholars/539/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

JACKSON, Lucy. National Theatre. Women in Greek Tragedy. *National Theatre*. Londres, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=frfP386zxvA>. Acesso em: 11 jun. 2021.

HEMINGWAY, Colette. Women in classical Greece. Heillbrun Timeline of art history - Essays. *The Met*. 2004. https://www.metmuseum.org/toah/hd/wmna/hd_wmna.htm. Acesso em: 11 jun. 2021.

FEDERICCI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. de Coletivo Sycorax, São Paulo: Elefante, 2017.

FOLEY, Helene Peet. Virgin, Wives and Mothers. In: SILK, M. S. (ed.). *Female acts in Greek Tragedy*. Princeton University Press, 2009. p. 109-144.

KATZ, Marilyn A. Did the Women of Ancient Athens Attend the Theater in the Eighteenth Century? *Classical Philology*, Vol. 93, No. 2, pp. 105-124, apr., 1998. Chicago, Illinois, EUA: The University of Chicago Press. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/KATIAT>. Acesso em: 11 jun. 2021.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. As mulheres no teatro: Flagrantes satíricos. Dossiê temático. *Sinais de cena*, 22, p. 33-38, 2014. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/13358>. Acesso em: 11 jun. 2021.

MACNEILL, Anne. *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*. UK: Oxford University Press, 2003.

LOURÃO, Natasha; HERMANN, Ana Catarina; CARVALHO, Júlia. *Dossiê Emília Adelaide*. Trabalho final de disciplina (Unicamp), 26 de novembro de 2015. ISSUU. Disponível em: https://issuu.com/nrmourao/docs/dossie_emiliaadelaide. Acesso em: 11 jun. 2021.

PONTES, Heloisa. A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga. *Tempo soc.*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 231-262, June 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 mai. 2021.

ROZEAUX, Sébastien. O nascimento contrariado de uma sociedade do espetáculo no Brasil, 1855-1880. *O Percevejo Online*, v. 9, n. 1, p. 202-241, jan./ jun. 2017. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/download/6900/5990/33994>. Acesso em: 11 jun. 2021.

RIVERSO, Nicla. Isabella Andreini: Standing out through Letter-Writing. *Schede Umanistiche*, no. 31, 2017. pp. 151-177. Disponível em: https://www.academia.edu/38853289/Isabella_Andreini_Standing_out_through_Letter_Writing_Schede_Umanistiche_31_2017_151_177. Acesso em: 11 jun. 2021.

ROACH, Joseph, Public Intimacy: the Pryor history of 'It'. In: LUCKHURST, Mary, MOODY, Jane (orgs.). *Theatre and Celebrity in Britain, 1660–2000*. UK: Palgrave, MacMillan, 2005. pp. 15-30.

ROSSLYN, Wendy. Cap. 7 - Petersburg Actresses On and Off Stage (1775–1825). In: CROSS, A. (eds) *St Petersburg, 1703–1825*. London: Palgrave Macmillan, 2003, p 119-147.

SCHIAPPA, Bruno. Mulheres fora do teatro. *Sinais de cena*, 12, 2009, p. 20-23. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12718/9817>. Acesso em: 11 jun. 2021.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20, 2, p. 71-99, jul/dez 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 11 jun. 2021.

SCOTT, Virginia. *Women on the Stage in Early Modern France: 1540–1750*. London: Cambridge University Press, 2010.

WAAG. Drama. *The Role of Women in the Art of Ancient Greece - Including Amazons, Goddesses, Nymphs, and Archaic Females from Mycenaean and Minoan Cultures*. s.d. Disponível em: <http://www.rwaag.org/gdrama>. Acesso em: 11 jun. 2021.