

# CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO ESPECTADOR, DO OLHAR E DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

MARIA CLARA VERSIANI GALERY

Universidade Federal de Ouro Preto  
mclara.galery@terra.com.br

## **Abstract**

This essay proposes a discussion of the spectator's gaze in the cinema and the theatre, particularly in relation to representations of the feminine. It draws from Laura Mulvey's influential essay on "Visual Pleasure and Narrative Cinema", relating her ideas to Brechtian theory and the representation of gender. The performance of gender is examined in relation to Shakespearean theatre.

**Keywords:** theatre, cinema, spectator, feminist criticism, Brecht, Shakespeare.

## **Resumo**

Este artigo propõe uma discussão do olhar do espectador no cinema e no teatro, particularmente no que se refere à representação do feminino. Exami-

na o ensaio de Laura Mulvey, “Prazer visual e cinema narrativo” e estabelece uma relação entre suas idéias, o teatro brechtiano e representações de gênero. Discute performances de gênero em relação ao teatro shakespeariano.

**Palavras-chaves:** teatro, cinema, crítica feminista, Brecht, Shakespeare.

Seja no teatro ou no cinema, é o olhar do espectador que dá sentido às imagens, representações, encenações e performances que se desenrolam em sua frente. O objetivo do diretor, designer ou ator é o mesmo: cativar o olhar do espectador a fim de estabelecer uma relação com ele. Assim, falar sobre o olhar do espectador significa abordar a problemática da recepção: embora o espectador seja percebido como indivíduo e a platéia como um conjunto, um não pode ser separado do outro. Um único espectador traz dentro de si diversos códigos ideológicos e psicológicos, ao passo que a platéia às vezes forma um grupo capaz de reagir de forma coletiva, unívoca.

Há diferenças entre o olhar de quem assiste a um filme e o de quem assiste a uma peça de teatro. Patrice Pavis afirma que o cinema tende a estimular fantasias, penetrando, subrepticamente, camadas bastante profundas da mente, ao passo que, no teatro, o espectador está ciente das várias convenções que fazem parte do espetáculo, tais como a parede invisível que o separa do mundo representado no palco, a presença viva dos atores em cena e a dramaturgia. Essa consciência o leva a ter um domínio maior sobre suas emoções (Pavis, 1998: 349). É verdade que no teatro o olhar e a reação do espectador exercem uma influência sobre o espetáculo de um jeito que não acontece no cinema, onde a performance dos atores, gravada no filme, independe da reação da platéia. Na visão de Brecht, há uma reciprocidade na relação entre a platéia e o espetáculo: “o efeito que o trabalho do ator exerce sobre o espectador não é independente do efeito que o espectador exerce sobre o artista. No teatro, a platéia dirige a performance”<sup>1</sup>.

O olhar que o espectador dirige ao corpo feminino e suas representações no cinema e no teatro tem mobilizado a atenção da crítica feminista anglo-americana nas últimas décadas. Um texto que se tornou uma referência fundamental para a abordagem desse tópico é o ensaio “Prazer visual e cinema narrativo”, escrito pela cineasta e teórica Laura Mulvey e publicado pela primeira vez em 1975. O ensaio de Mulvey inaugura uma discussão sobre como o cinema narrativo *mainstream* americano constrói uma subjetividade masculina do olhar, “fetichizando” a imagem da mulher enquanto objeto de estímulo sexual; apesar de falar especificamente do cinema, esse texto se tornou também uma referência importante para a discussão da representação do feminino no teatro.

Na sala escura do cinema, o espectador, absorvido pela tela, vivencia a fascinante condição de voyeur. Seu olhar é conduzido e determinado pelos enquadramentos da câmara; entretanto, ao experimentar a ilusão de estar olhando sem ser visto, o espectador desfruta de uma prazerosa sensação de poder. O cinema narrativo proporciona tal prazer ao espectador, estabele-

cendo uma relação entre ele e a imagem projetada na tela. Explora, desse modo, as condições para articular um certo erotismo nessa relação, principalmente através da imagem do corpo feminino. Abarcado pela “ordem patriarcal”, o cinema tradicional americano privilegia um certo tipo de olhar que codifica o erotismo de acordo com a ideologia dominante. Essa é uma das principais formulações que Mulvey desenvolve em seu texto. Apropriando-se da psicanálise como um instrumento político, particularmente da teoria lacaniana da fase do espelho e sua importância para a construção do Eu, a cineasta demonstra como o olhar no cinema narrativo *mainstream* hollywoodiano é determinado pelo inconsciente da sociedade patriarcal.

Há três tipos de olhar no cinema narrativo: o olhar da câmera, que registra os eventos que estão sendo filmados; o da platéia, que assiste ao filme; e aquele que os personagens do filme trocam entre si. Mas as convenções narrativas do cinema tradicional hollywoodiano ignoram os dois primeiros tipos, subordinando-os ao terceiro. Assim, o espectador não percebe a presença intrusiva da câmera, que poderia conduzi-lo a um distanciamento crítico em relação à imagem e sua produção. Abordando a obra de cineastas como Hitchcock e Sternberg, Mulvey argumenta que as convenções desse cinema fazem uso do corpo feminino enquanto objeto erótico, estabelecendo uma perspectiva e um olhar especificamente masculinos. O cinema narrativo explora o aspecto narcisista do prazer de olhar que está ligado à identificação com os personagens do filme e ao reconhecimento do semelhante na tela. Há uma tensão entre o desejo que o corpo feminino incita nos personagens e o desejo que este mesmo corpo desperta no espectador. Mas por identificar-se com o protagonista do filme, o espectador compartilha com ele do prazer visual de olhar e possuir a mulher cuja imagem é refletida na tela.

John Fiske, comentando as teorias de Mulvey, observa que, em uma sociedade patriarcal, a mulher também pode ser construída enquanto “sujeito masculino”, acomodando-se à ideologia dominante e sua sexualidade. Isto lhe possibilita adotar uma posição de sujeito produzida textualmente pelo filme de acordo com os preceitos do sistema patriarcal (Fiske, 1983: 225). Desse modo, enquanto espectadora do cinema narrativo *mainstream*, a mulher pode experimentar uma subjetividade masculina do olhar, usufruindo do prazer visual que é direcionado a um sujeito masculino. Mas o prazer vivenciado quando se adota a posição hegemônica de sujeito é, segundo Fiske, um prazer reacionário. Enquanto feminista, Mulvey pede que abramos mão deste tipo de prazer e que o substituamos por outro tipo de prazer, o da disfamiliaração, que possibilita um novo modo de percepção: “O primeiro golpe em cima dessa acumulação monolítica de convenções tradicionais do cinema ... é libertar o olhar da câmara em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da platéia em direção à dialética, um afastamento apaixonado” (Mulvey, 1983: 453).

Há uma semelhança entre a proposta feminista de Mulvey e a idéia brechtiana de estranhamento ou *Verfremdung*. Embora Brecht estivesse

preocupado com um outro tipo de espectador, o espectador do teatro, a desmistificação da representação, que mostra como e quando o objeto de prazer visual é criado, libertando o espectador de uma identificação imaginária e ilusória com os personagens, é um dos principais componentes do teatro que o dramaturgo alemão almejava desenvolver. É o que aponta a escritora teórica Elin Diamond, ao reformular, dentro de uma visão feminista, outro tópico da teoria do escritor alemão: o conceito brechtiano de *Gestus*. O objetivo de Diamond, explicitado no ensaio “Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism”, é o aproveitamento e a radicalização das teorias de Brecht para potencializar uma *praxis* feminista nos planos da crítica e da performance.

*Gestus* é o momento na encenação de uma peça em que, através de um gesto, palavra ou *tableau*, os códigos e relações sociais que sustentam a história (e mesmo sua representação) se tornam visíveis para o espectador. Dessa forma, o *Gestus* proporciona ao público a possibilidade de uma leitura da peça dentro de seu contexto histórico e social. Essa leitura é mediada principalmente através da presença do ator no palco e de sua interpretação do personagem que representa. Brecht havia sido influenciado pelo artifício e estética do teatro chinês, principalmente a arte do ator Mei Lan Fang, que encenava como se estivesse citando e não incorporando o personagem que representava. Este estilo de representação inspirou o dramaturgo alemão a desenvolver novas propostas estéticas e políticas para o trabalho do ator. São bastante complexas as indicações que Brecht dirige aos atores – dentro de sua perspectiva anti-naturalista e anti-mimética do teatro, o escritor e teórico alemão separa o sujeito histórico que atua no palco do personagem que o ator representa. Ou seja, ao contrário da técnica de Stanislavski, que visa a uma identificação total do ator com o papel – o ator precisa “viver” a parte que está encenando – o teatro brechtiano exige um distanciamento em relação ao papel fictício que o ator encena. Ao invés de se perder no personagem que representa, o ator do teatro épico brechtiano deve estar presente no palco enquanto sujeito histórico e *demonstrar* o personagem no contexto de relações históricas e sociais específicas. A ruptura com a identificação e sua substituição por uma atitude crítica são questões primordiais para o teatro épico alemão, tendo como objetivo levar o espectador a reagir de uma maneira crítica e não emocional. Esta é uma das grandes diferenças entre o teatro brechtiano e o teatro aristotélico, que visa provocar uma resposta catártica.

Os princípios estético-políticos elaborados por Brecht oferecem a Elin Diamond um roteiro para o desenvolvimento de uma crítica feminista “géstica”, capaz de chamar a atenção do público para os momentos em que se tornam visíveis, no texto teatral, atitudes sociais relativas ao gênero dos personagens. Assim, é possível romper com a idéia de que certas características femininas ou masculinas são “naturais” e engajar o público a interrogar as imagens e representações dessas características. O teatro brechtiano recorre a procedimentos como estranhamento e distanciamento, valendo-se

desses meios para renovar a percepção do espectador. Diamond observa que, embora Brecht não tenha abordado diretamente a questão do gênero em si, o autor de *Mãe Coragem*, ao falar sobre a técnica do ator, sugere que durante os ensaios os atores troquem entre si os papéis em que estão trabalhando, a fim de poderem observar a parte que estão desenvolvendo ser representada por uma outra pessoa, e aprender com ela. Ele chega a dizer em “Short Organum”, no. 59: “É também positivo para os atores verem seus personagens copiados ou retratados de outra forma. Se o papel for desempenhado por alguém do sexo oposto, o sexo do personagem será apresentado de modo mais nítido”<sup>2</sup>.

Esse travestimento sexual que Brecht propõe aos atores como uma forma de aprendizagem se tornou, nas últimas décadas, alvo de grande interesse nos estudos da performance, sobretudo quando se trata da performance e da encenação da obra de Shakespeare durante o período elisabetano. O interesse de Brecht pela dramaturgia shakespeariana está explicitado em *Messingkauf Dialogues*, onde o escritor alemão declara que o teatro de Shakespeare é capaz de criar diversas formas de estranhamento: além de ter sido levado em um espaço informal, freqüentado por um público de camadas sociais diversificadas, as próprias condições de produção teatral dificultavam a ilusão de realismo e a identificação do público com os personagens. Nesses palcos, era vetada a presença de mulheres, de modo que os papéis femininos eram representados por rapazes adolescentes – a mulher, enquanto personagem, não só era escrita pelo homem como também encenada por homens, geralmente garotos adolescentes.

Uma das implicações desse travestimento dos papéis femininos no teatro renascentista inglês é que Shakespeare, ao escrever sua obra dramática, tenha explorado essa convenção teatral para conseguir diversos efeitos no palco. Um papel feminino, representado por um jovem rapaz, e visto através do olhar de uma platéia que tem consciência do travestimento, tem um significado bastante distinto do que quando o mesmo papel é representado por uma mulher. Certas falas dos personagens femininos, ao serem enunciadas por atores masculinos, adquirem um sentido diferente, às vezes uma certa ironia que simplesmente não acontece quando são enunciadas por uma mulher. Para ilustrar isso, Hugh Quarshie, da Royal Shakespeare Company, recorre ao discurso de Portia, em *Julius Caesar*, quando ela declama:

O constancy, be strong upon my side;  
Set a huge mountain ‘tween my heart and tongue.  
I have a man’s mind, but a woman’s might.  
How hard it is for women to keep counsel! (2.4.6-9)

Alguns versos mais tarde, o mesmo personagem exclama:

Ay me! How weak a thing  
The heart of a woman is! (2.4.39-40)

Esses versos são paradigmáticos de um tipo de situação na dramaturgia shakespeariana em que a ambigüidade do gênero na representação dos personagens é colocada em evidência, chamando a atenção do

público para a performance do feminino e a oposição binária entre masculino e feminino. Outro exemplo notável é a cena em que Lady Macbeth, envenenada pelo desejo do poder, deseja abrir mão de suas características femininas para conseguir convencer seu marido a assassinar o Rei Duncan:

Come you spirits  
That tend on mortal thoughts, *unsex* me here  
And fill me from the crown to the toe top-full  
Of direst cruelty.

...

Come to my woman's breasts  
And take my milk for gall, you murd'ring ministers,  
Wherever in your sightless substances  
You wait on nature's mischief. (1.5.38-41, 45-48)

Já em *Antony and Cleopatra*, o personagem da rainha egípcia protesta contra o fato de ser representado por um garoto debochado e travestido de mulher:

The quick comedians  
Extemporally will stage us and present  
Our Alexandrian revels; Antony  
Shall be brought drunken forth; and I shall see  
Some squeaking Cleopatra boy my greatness  
I' th' posture of a whore. (5.2.215-20)

A questão do gênero na obra de Shakespeare se complica ainda mais nas cinco peças românticas – *Twelfth Night*, *The Merchant of Venice*, *Two Gentlemen of Verona*, *As You Like It* e *Cymbeline* – em que personagens femininos fantasiam-se de homem. Um dos aspectos mais fascinantes destes papéis, onde o personagem feminino, por algum motivo, deve se vestir em trajes masculinos para fingir-se de homem é a consciência que a platéia tem do duplo travestimento. O espectador enxerga o avesso do avesso, ou seja, está ciente de que a mulher que tenta passar por homem é na verdade um homem passando por mulher. Os vários níveis de atuação em jogo nesses travestimentos destacam o gênero como uma performance cultural por estar relacionado, metafóricamente, com a arte do ator.

Há, por parte da crítica, opiniões divergentes sobre a possibilidade do travestimento sexual no teatro elisabetano ser uma prática transgressora ou subversiva. Argumenta-se, por um lado, que o travestimento feminino dos atores servia para corroborar noções do senso comum sobre o feminino e a mulher, reproduzindo o status quo do patriarcalismo (Dollimore, 1994: 142). Por outro lado, o duplo travestimento em obras como *Twelfth Night* ou *The Merchant of Venice*, ao invés de reforçar o papel da mulher como algo fixo na hierarquia social elisabetana, oferece a possibilidade de uma leitura crítica do gênero enquanto designação permanente de identidade masculina ou feminina (Kelly, 1990: 82). Seguindo esta linha de raciocínio, Jonathan Dollimore faz uma leitura política do teatro elisabetano e sugere que o travestimento feminino do ator fomenta a interrogação e o deslocamento das “legitimações metafísicas da ordem social”, levando ao reconhecimento

de que não é a natureza nem a lei divina que determina as coisas como elas são. Essa determinação, antes de tudo, é regida por costumes ou convenções que podem estar relacionados com o privilégio e a injustiça social (Dollimore, 1994: 141). Nessa perspectiva, o travestimento na dramaturgia elisabetana funciona como um procedimento dissidente e transgressor da ordem patriarcal, um *Gestus* que destaca atitudes sociais relativas ao feminino e masculino, tornado-as visíveis, passíveis de crítica.

Não é de admirar, portanto, que a dramaturgia shakespeariana tenha despertado o interesse de Brecht. Apesar de o escritor alemão ter desenvolvido suas teorias em um contexto histórico muito distante do mundo elisabetano, o caráter não ilusionista e as condições de produção do teatro de Shakespeare, na visão de Brecht, ofereciam farta matéria prima para a prática dos efeitos de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) idealizados por ele. O estilo de atuação elisabetano, que permitia aos atores dirigirem-se diretamente ao público, fazendo um aparte, possibilitava a comunicação entre ator e espectador. Deste modo, o ator retornava o olhar que o espectador dirigia a ele. Essa troca de olhares quebra a passividade comodista da plateia, expondo-a como parte integrante da dinâmica teatral.

No cinema ou no teatro, é o olhar do espectador que está em jogo. Mas, por serem sistemas semióticos distintos, a condição de espectador que o cinema proporciona é diferente da que o teatro oferece. A abordagem feminista de escritoras teóricas como Mulvey e Diamond está fundamentada na especificidade de cada um desses dois sistemas. Mas ambas recorrem a propostas que têm a desfamiliarização como meio de romper com as convenções tradicionais de representação nas duas artes, libertando o olhar do espectador para o prazer de novos descobrimentos.

#### NOTAS

- 1 “The effect of an artistic performance on the spectator is not independent of the effect of the spectator on the artist. In the theatre, the audience regulates the performance”. Brecht citado por Pavis, 1998: 348-9.
- 2 “[I]t is also good for the actors when they see their characters copied or portrayed in another form. If the part is played by somebody of the opposite sex, the sex of the character will be more clearly brought out”. Brecht traduzido por Willet, 1964: 197.



## REFERÊNCIAS

- Diamond, E. (1988) Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism. *The Drama Review*, Cambridge, Mass, vol. 32, no. 1, 82-94.
- Dollimore, J. (1994) Shakespeare Understudies: the sodomite, the prostitute, the transvestite and their critics. In: Dollimore, J. e Sinfield, A. *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press, 72-87.
- Fiske, J. (1987) *Television Culture*. Londres: Methuen.
- Kelly, K. (1990) The Queen's Two Bodies: Shakespeare's Boy Actress in Breeches. *Theatre Journal*, Baltimore, Md., vol. 32, no. 1, 82-94.
- Mulvey, L. (1983) Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: Xavier, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 437-454.
- Pavis, P. (1998) *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Trad. Christine Shantz. Toronto: Toronto University Press.
- Quarshie, H. (1999) Second Thoughts About Othello. *International Shakespeare Association Occasional Paper No. 7*. Chipping Campden: Clouds Hill Printers.
- Shakespeare, W. (1969) *The Complete Works*. Ed. Alfred Harbage. Nova Iorque: Viking.
- Willet, J. (1964) *Brecht on Theatre*. New York: Hill & Wang.