

Rastros cênicos – um percurso sobre mulheres encenadoras

Júlia Sant'Anna dos Santos Veras

A HISTÓRIA QUE NÃO ME CONTARAM

Percurso pessoal

Em uma seleção tão breve como esta, a questão sobre quais nomes incluir é complexa. É certo que outros nomes poderiam ter sido incluídos, mas meu critério partiu de referências que cruzaram meu caminho nesta busca. Nomes em que eu encontrava alguma aproximação com a minha trajetória, algo que, ao longo do meu percurso, eu gostaria de ter sabido antes. Foram descobertas que me despertaram vontade de investigar, de construir uma narrativa e de registrá-las.

Em setembro de 2019, tive a oportunidade de participar da *II EASTAP Conference (European Association for the Study of Theatre and Performance)*⁵, na cidade de Lisboa (Portugal), cujo tema da conferência era *Shared Memory(ies): creation, research and politics in the European contemporary stage*⁶. A mesa que compus juntamente com as professoras-pesquisadoras polonesas Agata Łuksza⁷ e Katarzyna Kułakowska⁸, sob a mediação da professora-pesquisadora Francesca Rayner, chamava-se *Invisible Narratives*⁹ e, nessa ocasião, debatemos justamente sobre a invisibilidade de nomes de mulheres na literatura de história do teatro, sobretudo em nossas formações.

Kułakowska e Łuksza abordam em uma pesquisa conjunta a invisibilidade das artistas mulheres no teatro polonês do século XX, explorando para além do âmbito da atuação, uma narrativa a partir de uma intensa produção feminina em todas as esferas de criação em artes cênicas. Durante a apresentação, as autoras ressaltaram que as políticas da memória são reflexos de relações de poder e, como os cargos de poder são majoritariamente ainda dominados por homens, espelham um sistema patriarcal.

⁵ Associação Europeia para o estudo de teatro e performance.

⁶ Memória(s) compartilhada(s): criação, pesquisa e política na fase contemporânea europeia.

⁷ Agata Łuksza é doutora e professora assistente no Instituto de Cultura Polonesa da Universidade de Varsóvia. Seus interesses de pesquisa incluem a história do teatro do final do século XIX e início do século XX, particularmente a história do teatro e a história das mulheres; gênero, corpo e sexualidade; estudos góticos; cultura popular. Ela é a presidente da Associação de Gênero da Polônia.

⁸ Katarzyna Kułakowska é Ph.D. grau de estudos culturais. Sua pesquisa se concentra na experiência de mulheres associadas ao teatro contracultura polonesa. Ela coopera com o Instituto de Teatro de Varsóvia, Pesquisa Coletiva e Fundação 'Observatório'. Membro da Associação Polonesa de Pesquisa Teatral. Suas publicações e pesquisas introduzem uma perspectiva feminista na história polonesa e na teoria do teatro.

⁹ Narrativas invisíveis.

Sendo assim, “o pensamento das mulheres acerca do teatro permanece fora de alcance, nas margens, ‘não marcado’”¹⁰ (KULAKOWSKA, 2019).

Sobre a presença de mulheres na cena teatral portuguesa, Francesca Rayner¹¹, afirma que “é verdade que o teatro feito por mulheres é mais precário e debatido com menor frequência em críticas de teatro” (2017, p.8). Seu livro de críticas sobre a cena portuguesa contemporânea também questiona que na atualidade “Consistentemente, faltam às mulheres espaços próprios onde desenvolvam o seu trabalho e os papéis e as funções que lhes são atribuídos no teatro ainda não refletem a diversidade das suas experiências em pleno século XXI”. (RAYNER, 2017, p.9)

A também portuguesa Grada Kilomba, em sua palestra-performance chamada *Descolonizando o conhecimento* (2016), afirma que “o passado colonial é memorizado à medida em que não é esquecido. Às vezes, é preferível não lembrar. Mas, a teoria da memória é, na verdade, uma teoria do esquecimento”. Nesse contexto, a frase se aplica ao contexto de invisibilidades raciais, porém a questão entre memória e esquecimento, também pode-se aproximar das questões de gênero apontadas por Kulakowska e Łuksza, pois a repetição de nomes masculinos nas referências bibliográficas teatrais apontam que o patriarcado ainda se faz presente nas artes da cena, direta ou indiretamente.

Ana Lúcia Pardo (2011) alega que a teatralidade assume formas e expressões tão plurais quanto o próprio ser humano. Sendo assim, penso que, ao mesmo tempo em que o teatro vive suas transformações no que se refere ao espaço da cena, à dramaturgia, à criação e à recepção do público, a teatralidade se alarga e atravessa muitas dimensões da vida e da arte contemporânea.

Além de fazer um recorte específico na cena teatral brasileira contemporânea, esta dissertação opta também por abordar nomes de encenadoras mulheres no século XX. Segundo as pesquisadoras Ana Lúcia de Andrade e Ana Maria de B. Carvalho Edelweiss (2008, p.11) em *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*, após a Independência do Brasil, desde que o país teve a inauguração do chamado teatro nacional, a presença e a contribuição das mulheres, com o decorrer dos anos, foram aumentando e se tornando mais fortes. No entanto, na história da encenação brasileira, alguns nomes femininos surgiram em tal função, entretanto o patriarcado, “[...] um sistema igualmente apoiado por mulheres e homens, mesmo que os homens

¹⁰ “Women’s thinking about the theater remains out of reach, on the margins, ‘unmarked’”.

¹¹ Francesca Rayner é professora auxiliar na área de teatro e performance da Universidade do Minho (PT). A sua investigação centra-se nas políticas culturais da performance, pesquisa sobre o impacto de Shakespeare na Europa e sobre as mulheres durante a ditadura portuguesa. É coordenadora da equipe de Investigação em Estudos da Performance do CEHUM.

recebam os maiores benefícios a partir deste sistema” (HOOKS, 2004, p.24), que habita um costume na humanidade, que não gera questionamento de muitas partes, no qual homens são os mais beneficiados. Ainda sobre o patriarcado, Bell Hooks (2004) o define como um sistema político-social que insiste em que os homens são sempre superiores e dominantes e, especialmente, as mulheres são consideradas fracas, com isso, eles possuem o direito de dominá-las e governá-las, podendo até exercer violências físicas e psicológicas.

O acesso ao mercado de trabalho e à educação para homens e mulheres ocorreu de forma distinta, sendo que para as mulheres as oportunidades em ambas as ocasiões, ocorreram de forma tardia. Fato que refletiu diretamente na construção histórica da equivalência de oportunidades. Ainda hoje, em diversos setores, existe uma diferença salarial entre gêneros, sobretudo nas áreas de conhecimento que exigem mais instrução (ABREU; HIRATA; LOMBARDI, 2016).

Desta forma, o patriarcado que também se faz presente na cena não só é apenas restrito à cena teatral, mas também em múltiplas funções de liderança, não evidencia um registro das mesmas tanto quanto à história dos encenadores.

No currículo tradicional das escolas de teatro, grande parte da produção cultural teatral contemporânea deixa de adquirir visibilidade quando são suprimidas as discussões em torno da história do teatro e da performance feminista, da análise de processos de trabalhos e criadoras mulheres, da diferença sexual no treinamento dos atores, de uma sociologia e história de comediante a partir das diferenças sexuais, da estruturação do gênero na produção teatral (o caráter masculino ou feminino da profissão teatral, por exemplo). (ROMANO, 2009, p.123)

No caso da história das artes cênicas brasileiras, as atrizes e empresárias que tanto contribuíram para o progresso da cena nacional na primeira metade do século XX não encontravam um espaço democrático para proposições engajadas ao que se poderia nomear como uma “proposta feminista”. De acordo com Ana Lúcia Andrade:

Contudo, a trajetória desses ícones, comprova que, mesmo sem fazer uso de tal discurso (feminista), essas mulheres contribuíram, com a qualidade e rigor de seus trabalhos, para que o público pudesse apreciar uma imagem positiva, de êxito, do chamado sexo frágil na vida fora dos limites do núcleo familiar (2002, p.18)

A autora ainda ressalta que se pode atribuir os obstáculos encontrados pelas mulheres do teatro no século XX à ambígua herança do projeto de nacionalidade, que se abriu para a representação feminina para a formação do conceito de país emergente, todavia, sem muitas chances de pensar de maneira autônoma suas próprias especificidades nele.

Sendo assim, atravessada pelas questões políticas que ainda contextualizam a formação teatral contemporânea, não seria possível falar apenas de uma encenadora, mas também de outras mulheres que vieram antes, na história da encenação teatral.

No entanto, faz-se aqui necessário identificar primeiramente o que é a função da direção teatral para posteriormente contextualizar os apagamentos dos nomes femininos na história da profissão. A direção teatral é uma função dentro da construção de um espetáculo, que tem por essência o objetivo de organizar, gerir as demais instâncias da criação, “não é responsabilidade do diretor produzir resultados, mas, sim, criar as circunstâncias para que algo possa acontecer” (BOGART, p.125, 2011). Já em Patrice Pavis (2010) podemos encontrar a definição de encenação como a “representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo” (p.3). Pavis (2010) também defende que a encenação é como “regulagem do teatro para as necessidades do palco e do público” (p.3). E Bogart (2011) complementa que, na encenação, o diretor não retém um poder absoluto sobre a produção cênica, sendo assim, “com a mão firme nas questões específicas e outra estendida para o desconhecido” (p.125).

A pessoa mais qualificada para liderar não é a pessoa fisicamente mais forte. É a mais inteligente, a mais culta, a mais criativa, a mais inovadora. E não existem hormônios para esses atributos. (ADICHIE, 2015, p.20)

Desta forma, apresento uma pequena narrativa de vestígios históricos, construída a partir dos encontros que me ocorreram após a graduação, com enfoque maior em artistas do Rio de Janeiro, ou que tiveram pela cidade, devido minha origem e acessibilidade aos registros utilizados.

Mencionar fragmentos historiográficos de diretoras teatrais que vieram antes de mim é uma opção política por reiterar esses nomes femininos e sua relevância para as artes da cena.

Sobrenomes conhecidos, nomes femininos invisíveis.

Ao longo de minha formação em direção teatral, tanto na graduação, em Ouro Preto (MG), como na pós-graduação (lato sensu), no Rio de Janeiro (RJ), nomes de diretoras mulheres estiveram ausentes. Ao perceber essa infeliz coincidência, eu comecei a despertar interesse pelo assunto.

É importante notar que a situação de invisibilidade das mulheres na história canônica não significa que não existam contribuições expressivas nesses campos de conhecimento, mas sim que a história oficial legitima majoritariamente as contribuições dos homens. (MESQUITA; SILVA, 2018, p.280)

Desta forma, faz-se necessário citar duas mulheres importantes para a história do teatro mundial, antes de abordar a cena teatral brasileira, sobretudo pelo pioneirismo de ambas: Edith Craig e Cosima Wagner.

A primeira aproximação que se pode notar entre as artistas é a popularidade de seus sobrenomes na história das artes cênicas. Edith Ailsa Geraldine Craig (MESQUITA; DA SILVA, 2018) era irmã do artista renomado Edward Gordon Craig, o famoso teatrólogo que ficou conhecido por sua teoria do “ator-super-marionete”. Nascida em 1869 e falecida em 1947, a artista britânica fundou o *Pioneer Player*¹², uma companhia de teatro, na qual se apoiava a produção do drama do sufrágio feminino, tornando-se pioneira no teatro voltado para a reforma social. Em 1915, Craig assumiu um papel de liderança da companhia, apresentando ao público londrino o drama expressionista e feminista. A companhia possui relatos de primeira manifestação de teatro feminista da Inglaterra. Revisando as estruturas do teatro vigente da época, a companhia possuía em todas as funções artistas mulheres e acreditava que uma peça de teatro gerava uma reflexão muito além de um mero discurso.

Além de um teatro de propaganda política, a *Pioneer Player* realizava experimentos estéticos inovadores para a época, não se limitavam aos edifícios teatrais para a encenação de suas peças, apresentavam-se em praças públicas, pistas de gelo, salões de igrejas e outros espaços.

Os textos tratavam de pautas feministas, emancipação das mulheres e suas lutas contra a discriminação. A temática social era a preferência da companhia, abordando inclusive temas tabus para a sociedade vigente, tais como doenças venéreas, sexo e divórcio.

A ousadia e a coragem de Edith Craig e de suas companheiras merecem abordagem nesta dissertação pela fricção harmônica entre poética e estética, um legado para gerações em diversas áreas das artes da cena, mulheres protagonistas na criação teatral.

¹² Companhia de teatro inglesa fundada em 1911.

Cosima Francesca Gaetana Wagner, (HILMES, 2010) nascida em 1837 na Itália, faleceu em 1930 na Alemanha. Teve uma trajetória turbulenta, foi a segunda esposa de Richard Wagner, o qual foi um maestro, militante político, considerado *neorromântico*, um artista de suma importância para a história da ópera. A necessidade de possuir um próprio teatro fez com que Wagner, aconselhado por Cosima, procurasse Bayreuth, onde foi atraído por sua localização central e tranquilidade. Construíram o teatro e fizeram da cidade seu lar. Já no ano seguinte à construção do teatro, iniciou-se o Festival de Bayreuth, o qual foi administrado por Cosima após a morte de Richard. O que no início era um investimento incerto, pela direção dela tornou-se próspero e gerou renda para a família Wagner, ela também foi responsável pelo aumento gradual do repertório da casa. Ela assumiu os festivais de Bayreuth até o final de sua vida.

Cosima Wagner redigiu os diários do esposo, relatando também detalhes sobre sua vida íntima com o maestro. Fato este responsável por fazer a história de Richard perdurar após seu falecimento.

A conservação das obras de Wagner foi uma contribuição muito valiosa de Cosima para a história do teatro. Na vida de Wagner, ela cumpriu esse objetivo, principalmente, registrando em seu trabalho todas as facetas de sua vida e ideais. Após a morte do companheiro, ela seguiu perpetuando sua herança artística através do Festival de Bayreuth usando sua própria perspicácia.

A artista do século XIX revelava um apreço pelos registros das criações e suas documentações. Se Cosima não tivesse arquivado e levado à publicação as anotações de seu companheiro, muito possivelmente suas significativas contribuições para a história do teatro mundial, como o conceito de *Gesamtkunstwerk*¹³, um compêndio que se propõe a reunir as artes em uma única ação.

O termo refere-se à união de música, teatro, canto, dança e artes plásticas (BERTHOLD, 2003). Para FERNANDES (1992), o *Gesamtkunstwerk* wagneriano, pressupunha a síntese das artes que agem em consenso para o público, porém, para a pesquisadora, a arte teatral trabalhada através da permanência de unidades artísticas autônomas, sem disfarçarem a própria natureza, escolhem especificidades como opção de encenar um outro significado. O movimento cênico, não necessariamente é unificado, não precisa submeter todos os elementos em uma harmonização por um sentido ordenador.

¹³ Obra de arte total ou completa (PAVIS, 2010, p.14).

Fragmento sobre a gênese da direção teatral feminina carioca

Não diferente de Edith Craig e Cosima Wagner, Abigail Izquierdo Ferreira (1922-2019) também possuía um sobrenome conhecido, filha do ator brasileiro Procópio Ferreira, Bibi Ferreira subiu ao palco ainda recém-nascida, nos braços de seu pai.

Uma de suas maiores preocupações era manter-se dentro de uma linguagem popular de adesão para todo o tipo de público, sem querer perder os experimentos vanguardistas europeus.

Sendo o público sua maior paixão, Bibi Ferreira inicia sua carreira como atriz, mas aos 22 anos já fundava sua primeira companhia e, em 1948, dirige sua primeira peça teatral, *O Divórcio*, que possuía atores mais velhos e de carreira mais longa que a sua, incluindo seu próprio pai.

A empresária, atriz e diretora é popularmente conhecida no país, principalmente por sua carreira de atriz. E, entre os profissionais de teatro brasileiros da época, foi a primeira a chamar uma diretora estrangeira para trabalhar com ela: a francesa Henriette Morineau (1908-1990).

Integrante da companhia Louis Jouvet, Morineau decide não voltar para a França (em 1942) após a turnê de sua companhia pela América Latina. Ex-aluna do conservatório de Paris, a atriz passou a dar aulas de teatro na Associação Brasileira de Imprensa em 1943.

Em 1945, Bibi traz Henriette para sua companhia, com o argumento de que a artista era fruto de um aprendizado mais sistemático. Fomentadora de grupos, em 1946, a francesa fundou *Os Artistas Unidos*¹⁴, o que influenciou fortemente a profissionalização dos artistas brasileiros. Sobre a importância das mulheres neste campo de produção teatral, segue o relato da pesquisadora Heloísa Fontes (2006) e na sequência outros exemplos de mulheres que fizeram parte da difusão da arte teatral no Brasil.

O peso simbólico específico de cada um desses pólos não deve, porém, nos levar a uma apreensão anacrônica da atividade teatral, na contramão da sua vivência pelas pessoas que dela participaram diretamente, especialmente para as atrizes bem sucedidas, como Henriette Morineau, que conquistaram o bem simbólico mais prezado na cena teatral. A saber, o “nome próprio” e tudo que dele decorre: a notoriedade, o prestígio e a autoridade. Exemplo vigoroso da importância das mulheres no interior de um campo de produção cultural, o caso do teatro abre pistas instigantes para adensarmos a etnografia das relações de gênero a partir de novas chaves analíticas. (PONTES, p.18, 2006)

¹⁴ Companhia empresariada durante 13 anos por Carlos Brant, teve como atriz e diretora artística Henriette Morineau, o repertório do grupo mesclava peças brasileiras e importantes obras da dramaturgia internacional, tais como de autoria de Tennessee Williams e Jean Cocteau.

A *companhia Dulcina-Odilon* possuía também uma artista empresária de relevância significativa para a história do teatro brasileiro Dulcina de Moraes (1908-1996), seu legado deixou uma abertura para temas femininos. Os dramaturgos nacionais sempre estiveram presentes nas peças da artista que, inicialmente, cunhou sua carreira como atriz e posteriormente como diretora.

A grande comediante teve a experiência em 1946 de enfrentar o desafio de dirigir e atuar na mesma peça, *Chuva* que foi apresentada também em espanhol na Argentina. Dulcina era admirada e respeitada tanto no Brasil, como nos países latinos. Ela foi a primeira atriz que saiu do Brasil para assistir a teatro e voltou com ideias novas de direção e montagem.

[...]não deve, porém, perder de vista as dimensões e inflexões de gênero nesses domínios da produção cultural brasileira. No caso do teatro havia, nesse período, uma clara demarcação simbólica entre o trabalho dos diretores que foram reconhecidos como verdadeiros “metteurs-en-scène”, todos eles homens, e o das atrizes como Henriette Morineau, Dulcina de Moraes e Bibi Ferreira, que também dirigiram espetáculos ao longo de suas carreiras. Em virtude do reprocessamento das marcas de gênero nessa atividade, elas, no entanto, foram vistas mais como “ensaiadoras” e formadoras de atores e atrizes do que como diretoras. (PONTES, p.17, 2006)

Dulcina de Moraes sonhava com uma faculdade de teatro. Em 1972, muda-se para Brasília e carrega consigo sua querida Fundação Brasileira de Teatro, a qual 10 anos depois tornar-se-ia a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

Heleny Guariba: uma diretora interrompida

Na tradição das artes da cena, o teatro sempre se destacou por sua resistência e por se aproximar diretamente de pautas políticas, trazendo aos palcos debates inerentes ao tempo em que a obra habita.

Uma diretora que teve seu comprometimento político de maneira tão engajada a ponto de trocar os palcos para se vincular mais diretamente às causas do partido comunista foi a brasileira Heleny Guariba (1941/desaparecida).

No Brasil, alguns grupos se destacaram por sua produção de resistência de importância fundamental em tempos políticos de intolerância, censura e cerceamento. Dentre eles, o Teatro de Arena construiu sua trajetória com engajamento político e social.

A diretora teatral Guariba estudou na Europa com grandes mestres, seus objetivos ideológicos eram evidentes na sua criação e sua formação teórica era sólida

No Anuário de Teatro Paulista da Comissão Estadual de 1968, foi divulgado um artigo de Heleny Guariba, uma reflexão sobre o poder de comunicação do teatro e da recepção do espetáculo pelo espectador, num claro discurso ideológico, no qual o foco é o poder dos signos no teatro, considerando a sua época e o seu público como receptor. (SOUZA, p.77, 2008)

O trabalho da artista era também um território frutífero para debates em torno do espaço teatral, a relação com o público (a formação de público), confrontava os limites das estruturas da caixa cênica tradicional. Interessava-se pelo quadro social que os personagens trabalhados em suas peças poderiam oferecer para a discussão do quadro social de seu tempo.

“[...] para Heleny Guariba, o teatro deveria articular-se com um discurso estruturado e claramente ideológico; por outro lado, em sua proposta de um teatro da comunidade, não se separavam as categorias do público, uma vez que o teatro não deveria ser de classe mas serviço público; uma espécie de modelo ideológico avançado onde cada classe “leria” sua própria relação.” (MOSTAÇO, 1982, p.174)

Iara Marcek (2017) relata que Heleny Guariba foi a única mulher a ganhar o prêmio como diretora revelação em 1968, pela Associação Paulista de Críticos de Artes, com o Grupo de Teatro de Santo André, pelo espetáculo *Jorge Dandim*, inspirados na obra de Molière. Com uma verba de sete mil cruzeiros, a peça estreou em 18 de Maio de 1968 e realizou 34 apresentações, com alcance de público em torno de sete mil pessoas. A dramaturgia, de três atos, faz uma crítica ao falso moralismo e à hipocrisia da nobreza, da época que foi escrita. A peça de Guariba possuía três planos, um superior, para os nobres, um médio, para os comerciantes, e o inferior, para os camponeses. As classes sociais, no espetáculo, são evidenciadas pela caracterização e cenário, cujo objetivo era a partir de um contexto social já pré-estabelecido, fazer um paralelo crítico ao conturbado papel do povo na sociedade Brasileira, com isso, chamava o público para refletir e romper com a sua posição dentro da escala social. Desnaturalizando a experiência de conformismo diante do conceito pré-estabelecido.

No contexto cênico de militância e resistência, Guariba destacou-se. No entanto, sua intensa atividade política resultou em seu desaparecimento no período da ditadura militar brasileira e seu envolvimento político sobressai aos relatos de sua carreira teatral.

A ditadura militar brasileira e suas ações, tais como a censura, a violência sofrida por muitos artistas, a necessidade do exílio para outros, refletiram diretamente na forma como os artistas do Brasil produziam e pensavam.

O golpe militar foi um período no qual militares do país destituíram do poder o presidente João Goulart, que assumiu o cargo após a renúncia de Jânio Quadros (em 1961). A posse de Goulart já havia sido conturbada e, diante dos militares e das elites conservadoras, só foi aceita após a imposição de um regime parlamentarista. O propósito era restringir os comandos presidenciais e subordinar o Executivo ao Legislativo. Ainda assim, o presidente conseguiu articular uma manobra política que aprovou um plebiscito que segurou a manutenção do regime presidencialista, o que não resistiu por muito tempo. Em 1964, não dispendo de base política, sem conseguir aprovar projetos econômicos, Goulart pressionou o Congresso Nacional, o que resultou em diversas manifestações públicas no país. Concomitantemente, a situação econômica se agravou, acirrando conflitos entre os que defendiam distribuição de renda e reformas e a oposição. Diante desse quadro, a instabilidade institucional se agravou, de forma que o governo recorreu a setores das Forças Armadas, na tentativa de obter apoio político, no entanto, as mesmas usaram essa conjuntura como estímulo para instaurar o golpe militar. Em 1964, o Brasil polarizou, as elites industriais e agrárias faziam oposição ao governo, apoiando os militares, que acabaram assumindo o governo brasileiro até 1985¹⁵.

A encenação e a “nova política”

Nos anos 80, a expressão individual do artista ficou mais evidente, o que vai de encontro aos anos 70, quando a tendência era os agrupamentos de artistas. Os grupos se formavam pela reunião de alguns artistas em torno de um encenador, que tinha o papel de ser um líder estético do projeto. Eram chamados pela imprensa de “espetáculos de diretor”. O público da época voltava a frequentar o teatro para ver a obra dos encenadores, tais como Renato Cohen, Luiz Roberto Galizia, Gabriel Vilela, Antunes Filho, Enrique Dias e Bia Lessa (FERNANDES, 1996).

A encenadora Bia Lessa nasceu em 1958 e iniciou sua carreira com *transcrições* cênicas a partir de contos, cartas e romances, identidade visual com tensionamento plástico, reflexos de sua formação em artes visuais. Sua encenação, até os dias atuais, possui caráter híbrido *entrelinguagens*. São estilhaços de um quase pós-ditadura, mas sem deixar de ser um pós-horror, para parte da população nacional. Fragmentos de um existir refletidos nas obras, com experimentações mais evidentes.

¹⁵ CANCIAN, R. 2005. *Comissão de justiça e paz de São Paulo: gênese e atuação política (1972-1985)*. São Carlos: Ufscar. 2005.

É necessário destacar que esse tipo de experimentação “pós-dramática” também dar-se-á a partir de inspirações “dramáticas”, como é o caso do espetáculo protagonista desta dissertação. Espetáculo este que faz parte de um conjunto de práticas empreendidas pela arte teatral para ultrapassar os limites impostos historicamente pela tradição dramática. Entende-se aqui por tradição do drama, a visão da pesquisadora Fernanda Bond:

O drama é um modelo onde o sensível se adequa à lei da compreensão e da conservação. Do caos se chega ao *logos* e a realidade profusa e randômica alcança a esfera ficcional organizada e obediente às hierarquias aristotélicas. E assim se chega à divisão, comum às artes cênicas, entre o que está fora e dentro do campo da ficção. (BOND, 2014, p.147)

Bond aponta ainda que, no teatro tradicional, o essencial é a constante manutenção da ideia de um universo fictício fechado, que visa um tipo de representação cênica emoldurada, o que Hans-Thies Lehmann denomina como “curso temporal controlado” (2007, p.63).

E como alternativa à submissão dos preceitos dramáticos fechados à ficção, apostou-se em um afastamento do “real” que, segundo Bond, serviria para fugir da sistematização congelada da história dramática, vinculando o teatro a uma relação direta com a realidade. Para a autora, sob a influência da arte moderna, o teatro passou a negar o simulacro, a ilustração da ação e deixou de ser uma duplicação de outra realidade, sendo assim, as artes cênicas também se repensaram para além da perspectiva de “imitação do real”.

Essa perspectiva deu início a um novo entendimento acerca do texto no teatro, atribuindo-lhe uma condição de instabilidade. Nota-se em um rastro da história do teatro ocidental que a instabilidade imposta ao texto deriva, principalmente, da radicalidade do pensamento de Antonin Artaud (1938), que investiu contra o texto e seu autor, reivindicando que o teatro precisa ser a encenação, muito mais que a peça escrita. Para ele, o sentido do espetáculo emerge do acontecimento teatral, sustentado nas práticas ritualísticas que originam o próprio teatro.

Para mim, o teatro se confunde com suas possibilidades de realização quando delas se extraem as conseqüências poéticas extremas, e as possibilidades de realização do teatro pertencem totalmente ao domínio da encenação, considerada como uma linguagem no espaço e em movimento. (ARTAUD, 1999, p.45-46)

Outra encenadora brasileira que vem se destacando a partir de uma encenação performativa é a diretora Cibele Forjaz¹⁶. A respeito do teatro performativo, a teatróloga franco-canadense Josette Féral (2015) em seu livro *Além dos limites*

defende que o teatro toma um lugar no real, escapa da representação mimética, o espectador também constrói, valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo. Centrado na imagem e na ação, o ator está presente. Este teatro se beneficia da performance e da sua ambiguidade de significações, o que desestabiliza o entendimento, torna-o polifônico, desloca os códigos e desliza os sentidos do espectador.

Cada obra de arte é inevitavelmente decodificada por aquele que a recepciona. Na encenação *Rainhas[(S)] - Duas atrizes em busca de um coração*, dirigida do Cibele Forjaz, há uma constante relação entre real e ficcional, personagem e ator, a própria dramaturgia se revela no trânsito entre as fronteiras, entre os fragmentos, entre os sentidos. Segundo RAMOS (2009), “a dramaturgia desta “tragédia romântica” de Schiller e aquela criada pelas atrizes e encenadora, refletem maravilhosamente os contrastes entre o teatro, como se o conheceu até meados do século XX” (p.189). O espetáculo pode também ser o que o público queira imaginar, de maneira mais radical, sua própria construção permite uma margem de invenção possível.

Para contribuir com essa reflexão, podem-se identificar, na abrangente listagem de nomenclaturas que dão suporte ao “teatro do real”, duas grandes correntes: 1) uma que, principalmente, toma o real como elemento temático, isso é, sua proposta inicia a inovação na própria dramaturgia textual, no arrolamento de materiais, de documentos e no seu agenciamento pela criação dramática; 2) e uma segunda, que privilegia o real como matéria da experiência na cena, o real como acontecimento, como irrupção no tecido ficcional. (CARREIRA; CARVALHO, 2013, p.37)

Desta forma, Cibele Forjaz constrói sua obra a partir do tensionamento entre o real e o ficcional, utiliza-se do hibridismo entre iluminação e direção. A diretora já possui uma lista interessante de trabalhos, nos quais diversos grupos paulistanos a convidam para criarem juntos. Com postura política engajada, não deixa de lado seu desejo experimental estético. Forjaz, assim como Craig, investiga espaços cênicos não convencionais.

Refletir sobre a diversidade estética que atravessa a realidade brasileira nos dias de hoje, construindo um novo panorama sobre os aspectos mais importantes do teatro brasileiro na contemporaneidade e propondo discussões sobre os modos atuais de construção da cena, alarga as propostas poéticas de construções de narrativas possíveis. Trata-se de reafirmar a importância de manter a crônica do nosso cotidiano produtivo, contribuindo para a construção do retrato artístico de uma época.

¹⁶ Diretora e iluminadora, nascida em 1966, na cidade de São Paulo.

Fazer um registro do fomento de novos debates sobre os sentidos e rumos da história é um exercício para pensar o teatro hoje. Dessa forma, visibilizar nomes femininos na história da encenação teatral é uma tentativa de reduzir as desigualdades de gênero ainda vigentes em nossa sociedade.

Dar voz e visibilidade à presença dessas [artistas] é um modo de legitimar a produção consolidada pelas mulheres na tessitura do teatro brasileiro contemporâneo. É esta uma oportunidade para que o conhecimento seja compartilhado. Existe a possibilidade de fazermos a nossa própria história e sinalizarmos uma nova era para as mulheres no teatro e na sociedade. (SILVA, 2012, p.155)

Sem pontos finais, mas com inúmeras reticências, finalizo este tópico como um registro de minhas inquietações que continuam reverberando em minhas pesquisas, construção cênica, afetiva e humana. De acordo com Féral sobre a relação do artista com sua obra, seu entorno e seu atravessamento:

A viagem é uma busca iniciática que convida a descobrir-se a si mesmo graças ao outro. A criação artística é o paradigma dessa busca e o artista, na sua consciência de si e do mundo, na necessária integridade que sua definição exige, torna-se a própria figura da autenticidade enquanto ideal moral. Suas obras, sua arte são o lugar e o meio da troca, do diálogo. (FÉRAL, 2015, p. 308)

A força da prática artística possibilita alargar e/ou afinar os limites das nossas reflexões. Resistir culturalmente com criatividade exige coragem para questionar os discursos dominantes e as estruturas de poder. O fazer artístico nos força a sair dos nossos enquadramentos habituais, pois vai além de uma autopercepção, tensiona o criador a uma viagem que perpassa pelo interior, mas vai ao encontro de outros.

Mulheres calcaram suas carreiras, às margens de uma encenação predominantemente masculina e, ainda assim, não deixaram de produzir. E esse breve panorama sobre elas, a partir delas, faz-se necessário tendo em vista a história do teatro e a própria história do papel da mulher na sociedade. Ainda que juntas, a transformação do pensamento demanda tempo para se equiparar.

CHRISTIANE JATAHY: UMA ENCENADORA ENTRE O TEATRO E O CINEMA

A encenadora Christiane Jatahy é autora, diretora de teatro e cineasta. Seus trabalhos desde 2003 dialogam com distintas áreas artísticas. Em teatro, escreveu e dirigiu algumas peças que transitavam entre as fronteiras da realidade e da ficção, do

ator e do personagem, do teatro e do audiovisual.

Entre as obras que dirigiu estão *Conjugado*, uma performance/videoinstalação, baseada em entrevistas sobre a solidão nos grandes centros urbanos. A performance acontecia dentro de um cubo vista pelo público através de persianas; *A Falta que nos move ou Todas as histórias são ficção*, sobre a geração criada no período da ditadura brasileira; *Corte Seco*, uma peça-mosaico, montada com um filme ao vivo na presença do público. Em 2011, estreou *Julia*, adaptação da obra *Senhorita Julia* de August Strindberg. Por esse trabalho ganhou o Prêmio Shell de Melhor Direção em 2013. Em 2012, foi a diretora artística do projeto Rio Occupation London, residência com 30 artistas de diferentes áreas. Em 2013, desenvolveu o projeto de instalação audiovisual e o documentário *Utopia.doc* em Paris, Frankfurt e São Paulo. Estreou, em 2014, *E se elas fossem para Moscou?* a partir da obra *As três irmãs* de Anton Tchekhov, uma peça e um filme simultâneos mostrados em dois espaços diferentes conforme menção anterior. No teatro, o filme é captado, editado e mixado enquanto é projetado no mesmo momento na sala de cinema. Ganhou, em 2015, os prêmios *Shell*, APRT (Associação dos Produtores de Teatro) e Questão de crítica de melhor direção e melhor espetáculo. *A floresta que anda*, um trabalho que conjuga cinema ao vivo, videoinstalação documental e performance, estreou em 2016. Em 2017, a artista cria para a *Sala Richelieu*, na França, *A Regra do Jogo*. E, no mesmo ano, desenvolve a instalação/performance *Moving People*, convidada pelo *Festival Theater der Welt*, em Hamburgo. Apresentou todos os seus trabalhos, como artista convidada, em Lisboa em 2018. Também em 2018 iniciou o processo de criação da *Nova Odisséia* a partir da obra de Homero, a qual foi dividida em duas partes, cuja primeira estreou na França, chamada *Ítaca*, e a segunda, *O agora que demora*, em 2019 teve sua estreia em São Paulo, mas foi filmado na África do Sul, Amazônia, Grécia, Líbano e Palestina.

Jatahy se destaca em meio a uma geração de mulheres brasileiras artistas, com sua produção expressiva na contemporaneidade, conquistando lugar na cena teatral nacional e internacional ao longo da segunda década deste início de século, de forma mais consistente.

Assim como Bia Lessa, Christiane possui formação plural. Estudou filosofia, cinema e teatro. Seus espetáculos são uma orquestração de diversas linguagens. Desta forma, chamo atenção para o ponto que observo de aproximação entre as obras de Christiane Jatahy, o feminino como parte de suas temáticas, por exemplo, em sua trilogia inspirada em clássicos, tais como, *Julia* (2010) baseado em *Senhorita Julia* (2011), de August Strindberg (1888); *E se elas fossem para Moscou?* (2014) inspirado

em *As três irmãs* (1901) de Anton Tchekhov; *A floresta que anda* (2016) a partir de *Macbeth* (1605/6) de William Shakespeare. Três das encenações da artista que foram centralizadas nas personagens femininas, em seus dramas clássicos refletidos nas urgências do universo feminino contemporâneo e assumindo reflexões que dialogam com o passado e o presente.

Em *Julia*¹⁷, Jatahy revela uma escolha por organizar os elementos da cena de forma que o espectador construa sua narrativa a partir de seu posicionamento diante de um cenário parcialmente fechado, desse modo, cabe a quem está assistindo a decisão de se esforçar para não perder de vista os atores. Ao lado da fresta, onde os atores se encontram, fica um telão que exhibe a cena que está ocorrendo atrás do cenário, podendo assim, possibilitar ao público uma opção pelo que se quer ver. Em cena, a justaposição entre as linguagens teatro e cinema na mesma encenação.

A diretora contemporânea carioca, no ano de 2017, publicou ao lado de colaboradores *Fronteira invisíveis: diálogos para criação de A floresta que anda*¹⁸, seu primeiro livro que traz a transcrição das gravações dos diálogos de criação do projeto. Conversas que se iniciaram no final de 2015 até relatos pós-estreia do espetáculo.

Ao contrário de Morineau, que vem da França para o Brasil e influencia a cena brasileira com suas referências europeias, Jatahy faz o movimento inverso. Mesmo no século XXI, Jatahy também preconiza como encenadora a história dos artistas nacionais. Em 2017, a diretora inovou a cena europeia sendo a primeira diretora brasileira a encenar uma peça na *Comédie Française*¹⁹, chamada *A regra do jogo*, baseada no homônimo clássico cinematográfico de Jean Renoir, de 1939.

Mesmo diante de uma inspiração clássica, Jatahy estabelece diálogo com o tempo presente, em *La Règle du Jeu*, é um espetáculo que dá sequência ao desenvolvimento de linguagem da artista, no qual teatro e cinema, atores e personagens, realidade e ficção, plateia e a companhia coexistem em uma mesma dramaturgia. A Sala *Richelieu* foi transformada em cinema, no início do espetáculo e, em seguida, transforma-se em karaokê. Segundo a professora Deolinda Vilhena²⁰ em sua crítica sobre o espetáculo para o jornal *Estadão*:

¹⁷ Espetáculo dirigido por Christiane Jatahy, estreou no Rio de Janeiro em 2011, em 2012 em São Paulo, quando ganhou o Prêmio *Shell* de Melhor direção. O espetáculo é realizado até o atual momento.

¹⁸ Jatahy, Christiane. *Fronteiras invisíveis: diálogos para a criação de a floresta que anda*. 1 ed. -Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

¹⁹ Teatro estatal da França, com uma companhia de teatro permanente.

O grande trunfo do espetáculo, mais do que a habilidade de Jatahy em jogar com os códigos do cinema, vídeo, palco e teatro, *La Règle du Jeu* mostra a capacidade dela em conquistar a confiança dos atores, provando ser possível rasgar a tela e existir no palco.[...]o espetáculo de Jatahy mostra que tem algo mais em comum com o filme de Jean Renoir: o poder de causar, em certa parte do público e da crítica, o mesmo desconforto causado em 1939. (2017)

E Deolinda ainda afirma a relevância desse episódio na carreira da encenadora como “a escolha de um artista brasileiro para dirigir a mais importante trupe nacional da França, na sala que é o berço de ouro do teatro francês” (2017).

Com o espetáculo *O agora que demora*, Jatahy se inscreve na cena internacional com uma obra de cunho político mais engajado. O trabalho é de 2019 e foi construído com artistas da África do Sul, do Brasil, da Grécia, do Líbano e da Palestina em situação de refúgio. A obra é inspirada na ficção Homero, fricciona o real com a ficção e tem por ponto de partida as Odisseias pessoais desses artistas refugiados. O trabalho se efetua a partir de plurilinguagens artísticas, na zona do *entrefronteiras*, acontece no momento presente, com aquelas pessoas²¹.

[...] o atravessamento do teatro está fortemente vinculado a esse duplo movimento: o teatro é atravessado por questões sociais e políticas, a geografia da arte, a política da escrita, os processos de decisão, os discursos dos espectadores. E é esta porosidade, este turvamento dos limites que funda a identidade de dois movimentos percebidos. (BIDENT, 2016, p. 53)

Articula-se aqui conceitos da encenação teatral, em torno do limiar entre o real e o ficcional da obra *E se elas fossem para Moscou?* lançando um olhar sobre narrativas contemporâneas, com o objetivo de apresentar uma construção da história da encenação teatral, fazendo um recorte na encenação brasileira, a partir da encenação da Cia Vértice.

A questão do real e do ficcional na encenação escolhida se revela a partir de um espelhamento entre as linguagens teatro e cinema, presentes na obra. Ambos acontecem simultâneos, porém em espaços distintos. O público do teatro não vê o público do cinema, as projeções acontecem em outro ambiente, em uma sala de cinema construída pela própria companhia. A obra é uma peça-filme, na qual metade

²⁰ Professora do Departamento de Técnicas do Espetáculo e Professora Permanente do Programa do PPGAC da UFBA. Líder do GIPE-CIT – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Trabalha fundamentalmente com Produção teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: cadeias produtivas da cultura, formação e qualificação, políticas culturais, teatro brasileiro, teatro francês e economia da cultura.

²¹ Informações adquiridas ao assistir à apresentação espetáculo dia 25 de Maio de 2019, no Sesc Pinheiros (SP).

dos espectadores assistem à parte teatral, enquanto a outra metade assiste à parte cinematográfica. Ao fim da primeira sessão, os espectadores trocam de lugar e quem foi espectador teatral passa a ser espectador cinematográfico e vice-versa.

Jatahy demonstra ser um exemplo potente de produção de teatralidade contemporânea que oferece ao espectador um território ambíguo de construção narrativa. A encenadora tem resistido artisticamente com obras que não se revelam em oposição à formalização, mas traçam aspectos de um tipo de teatralidade permeada pela performatividade.

A relação do teatro com a contemporaneidade

No contexto social atual, no qual o ser humano já se pensa a partir dos avanços da psicanálise, da neurociência, da física quântica, o conceito de personagem exclusivo, para Jatahy, não dá conta da complexidade de sentidos em torno de um sujeito. A tentativa de enxergar o que cada um é, na amplitude conceitual que abarca a contemporaneidade, influenciou os artistas teatrais a repensarem suas produções.

Em todas as áreas de conhecimento, a pós-modernidade possui desdobramentos, sobretudo, no que diz respeito à manutenção e produção dos laços sociais, sendo assim, a dramaturgia e o teatro também refletem esta influência (SANCHES, 2017). Todavia, o próprio conceito de pós-modernidade não abarca um consenso dentre os estudiosos sociais. Para Sanches (2017), os caminhos rumo à criação artística atual são diversos, alguns artistas aplicam determinados estudos de forma operativa e se utilizam de muitos fenômenos como objeto de reflexão para a própria criação. O pesquisador apresenta a teoria de Jean-François Lyotard (2011) sobre o assunto dizendo que “As ideias de Lyotard sobre o processo pós-moderno de legitimação do saber podem ajudar a compreender determinados modos de construção das dramaturgias contemporâneas, que se identificam com o princípio da multiplicidade” (SANCHES, 2017, p.104). Para Sanches (2017), Lyotard defende a recusa de um sentido unívoco e que a constante relativização dos discursos pode ser uma inspiração para o princípio (poético) da multiplicidade e da busca por efeitos de polifonia. O pesquisador ainda comenta que Zygmunt Bauman (2001) e Gilles Lipovetsky (2004), de maneiras distintas, apontam para “a permanência de alguns ideais modernos no desenvolvimento do que se convencionou chamar de pós-modernidade” (SANCHES, 2017, p.109).

Já a socióloga Miriam Adelman (2009) acrescenta que para Bauman, em 1997, ao redigir a *O Mal-estar da Pós-modernidade* o autor tenta expor um mal-estar cultural

e social, inerentes da pós-modernidade. Sobre a mesma obra, Adelman também menciona a preocupação do autor com uma “fragmentação identitária”, na qual nada é permanentemente fixo, como em um jogo que as regras mudam ao longo de sua partida. Sendo assim, Adelman revela que para Bauman (1998), “Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais” (ADELMAN, 2009, p.195).

Diante das insurgências da pós-modernidade, Tania Alice Feix (2006) comenta que o próprio termo já sugere uma noção de continuidade e ruptura, ao mesmo tempo. Desta forma, para a autora, a criação contemporânea reflete o aspecto polimorfo, brincando com noções de diversidade, através da “junção de textos, de linguagens, de contextos culturais (que) não facilita a definição” (FEIX, 2006, p.181).

Sendo assim, por consequência das alterações de sentidos individuais e coletivos de mundo, o teatro se modificou em diversas dimensões. Porém, as artes da cena contemporânea não são uma negação do teatro realizado até então, mas sim um avanço de seus dispositivos para novos rumos da própria arte.

Em Sanches (2017), o sentido de multiplicidade é explorado a partir da visão de Lyotard (2011), em *A condição pós-moderna* (2011), lançado em 1979, o livro do autor aborda a legitimação do saber nas sociedades pós-industriais, discutindo o fim dos metarrelatos unificadores, das grandes narrativas que pretendiam explicar a existência de maneira totalizante.

Esse questionamento dos discursos universalizantes, anunciado por Lyotard no final da década de 1970, ainda hoje pode ser observado na tendência contemporânea em reconhecer o caráter múltiplo do mundo, do conhecimento e daquilo que entendemos por identidade. (SANCHES, 2017, p.102)

Nesse contexto, assume-se, com frequência progressiva, o parcial, o provisório, o aberto às indefinições, com cada vez mais possibilidades de desenvolvimento. Sanches (2017) acrescenta que as chaves de multiplicidade, apresentadas por Lyotard (2011), refletem não só na estruturação das obras contemporâneas, mas também nas escolhas temáticas, de forma ampla e diversa na construção poética.

Segundo Adelman (2009), Bauman (1998) aborda o indivíduo a partir de um desconforto, diante do pluralismo de informações e sentidos, gerando assim uma dimensão de incertezas: o *mal-estar*. Dessa forma, para Bauman, a era pós-moderna era um convite ao indivíduo a evitar os laços profundos de convivência social.

Todavia, mesmo diante da afirmação de Bauman (1998) sobre os indivíduos

instigados a não se comprometerem ao afirmarem suas diferenças, os estudos sobre a pós-modernidade não refletem pejorativamente na cena contemporânea, muito ao contrário do que a teoria social apresenta, o teatro aborda as questões que distanciam os sujeitos com ferramenta de aproximação com os espectadores.

Para Feix (2006), o teatro contemporâneo se inscreve em uma estética da fragmentação, da composição a partir de diversos materiais, cada vez mais, o que possibilita um sentido pluralista, que propicia ao espectador uma construção conjunta aos criadores; ou seja, as rupturas que emergem nas artes da cena na contemporaneidade, são elos entre palco e plateia, pois a leitura individual de quem assiste constrói uma particular relação entre a mesma e a experiência por ela presenciada.

O professor Luiz Fernando Ramos (2012) chama de *antiteatralidade* uma resposta à recusa do dramático, na qual autores/dramaturgos não constroem cenas a partir de um drama, existe um texto, mas ele não se encaixa nas convenções a que se está habituado, criam ruídos na percepção, não seguem regras fixas e tendem a surpreender. Há uma fricção entre os elementos cênicos, tornando assim as mimeses opacas ao reconhecimento.

Assim como aconteceu com as artes visuais, o teatro passou a se questionar sobre a eficácia de uma construção. Reproduzir algo que poderia ser encontrado na vida cotidiana bastava? Ou produzir uma nova possibilidade de coexistência independente da representação?

Criar apenas uma nova dramaturgia que dê conta de um novo ser humano, não é o suficiente ao contemporâneo, mas a atuação também reverbera essa busca desse ser humano que não é uma coisa só, dá voz às várias vozes que habitam nesse ser humano multifacetado. E, por consequência, alarga no espectador as possibilidades de percepção e leitura do acontecimento teatral, não basta apenas reconhecer o que é reconhecível, exige de quem se relaciona com a obra uma produção de sentido.

Segundo José Antonio Sánchez, para refletir e repensar a estrutura tradicional cênica, basta olhar para o próprio tempo, fraturado, incoerente e à beira do irrepresentável. Existe uma dificuldade de dar forma a esse mundo atual, de díspares incoerências.

O atravessamento do teatro está fortemente vinculado a esse duplo movimento: o teatro é atravessado por questões sociais e políticas, a geografia da arte, a política da escrita, os processos de decisão, os discursos dos espectadores. E é esta porosidade, este turvamento dos limites que funda a identidade de dois movimentos percebidos. (BIDENT, 2016, p. 53)

Ou seja, não existe uma fórmula para teatro contemporâneo, ele corresponde a um fluxo de atravessamentos contínuos de seu tempo. O teatro por sua essência é o lugar onde há uma instauração de uma presença, onde ocorre uma flutuação do espaço tempo. No entanto, as experiências contemporâneas ampliam essa relação, rompendo códigos de leituras tradicionais possíveis. Há um desvio, uma recusa da obra acabada que, ao mesmo tempo, agem como estratégias de aproximação do outro, a partir de mecanismos de confronto com a representação. Surgem então as experiências testemunhais, nas quais, ficção e realidade se embaralham.

O pano de fundo desta investigação é formado pelas determinações e pelos conflitos em voga na contemporaneidade, período controverso e difícil de definir de forma única, devido às múltiplas e rápidas alterações ocorridas no século XX, que apagaram e modificaram as definições e as estruturas da “modernidade” (que para Bauman (1998) era o reflexo de uma sociedade vulnerável e instável), que não deixam de ter, por extensão, reflexos na teoria estética e na prática teatral.

E para exemplificar melhor uma experiência de teatralidade contemporânea, escolho *E se elas fossem para Moscou?* de Christiane Jatahy para abordar sobre o assunto. Por ser um espetáculo com exemplos diversos de disparos de realidade, com atravessamentos *entrelinguagens*, incluindo a presença de novas tecnologias.

O teatro se encontrou assim atravessado, mais e mais, pelas outras artes (a mímica, a dança, o circo, a marionete, o vídeo, a escultura móvel ou industrial...), a ponto de criar categorias novas por concatenação (a dança-teatro, o teatro de objetos) ou por globalização (a performance) – e particularmente, há um quarto de século, pelo que nomeamos de novas tecnologias, sob a forma de intermedialidade, de transmedialidade, a fim de produzir, outro conceito novo, um “ator ampliado”. Neste caso, é a cena que, literalmente falando, é atravessada por cabos, por fluxos, por drones, ondas, telas. Os processos eletrônicos, jogam com a recepção e particularmente com a percepção dos espectadores. (BIDENT, 2016, p 53)

E, ao encontro do pensamento de Christophe Bident, a encenação *E se elas fossem para Moscou?* pode ser analisada a partir de sua relação com a intermedialidade²², que é evidente e exposta, sobretudo na relação entre teatro e cinema, há uma simultaneidade entre experiências e trajetórias na relação tal qual espaço-tempo.

O *entrefronteiras*

E se elas fossem para Moscou? é uma encenação de livre inspiração na peça *As três irmãs* do dramaturgo russo Anton Tchekhov, um drama de quatro atos escrito em 1900 e encenado pela primeira vez em 1901, em Moscou. Interpretada pelas

atrizes Isabel Teixeira, Julia Bernat e Stella Rabello, com direção de Christiane Jatahy, estreou no ano de 2014, na cidade do Rio de Janeiro juntamente com a Cia Vértice. As atrizes transitam entre o texto, público e as câmeras. A encenação é uma peça-filme, na qual metade dos espectadores assistem à parte teatral, a outra metade à parte cinematográfica e depois trocam entre si. A obra completa se revela a partir da somatória das duas experiências.

A montagem provoca no espectador um exercício de deslocamento entre tempo e espaço. As câmeras expostas sugerem um outro lugar conotativo de realidade, a movimentação de técnicos e seus equipamentos ao longo da cena, constroem um ambiente de produção-construção de algo que, no caso, é o cinema, sendo que não perde o sentido dentro do contexto da cena teatral, que possui uma justificativa dramática para o uso de câmeras.

Trago à luz desta análise, Christiane Jatahy e *E se elas fossem para Moscou?* caracterizando a artista como a demonstração expoente de um exemplo potente de teatralidade contemporânea, pois favorece ao espectador um território plural de construção de sentidos.

Na encenação teatral, o diretor teatral tem a função de gerador de unidade entre os elementos cênicos e a sua reverberação.

A direção não é mais (ou não é mais apenas) a arte de fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também à reflexão do espectador. (ROUBINE, 1998, p.41)

Sendo a direção teatral uma função de gerir a cena, é possível perceber o motivo pelo qual as mulheres demoraram para serem reconhecidas nessa função, pois na história da humanidade profissionais femininas alcançaram cargos de liderança tardiamente em relação aos homens. Até os dias atuais ainda existe uma diferença entre salários e oportunidades de trabalho.

Dentro da encenação escolhida, opto pela peça-filme ou filme-peça, uma criação artística inspirada na dramaturgia *Três irmãos* de Anton Tchekhov. Para ter uma experiência completa do espetáculo, o espectador deve participar tanto do filme, como

²² Cruzamento de fronteiras entre mídias que abrange formas de arte e comunicação. A *intermedialidade* designa, portanto, aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre mídias e que, portanto, podem ser diferenciadas de fenômenos intramediais, como fenômenos *transmídiais* (que pressupõe expansão do universo criado). (RODRIGUES, 2013).

da peça, pois a proposta da encenação é uma dupla relação com o mesmo. Propõe-se aqui detectar e sistematizar as operações adotadas por essa artista, no processo criativo sob fronteiras.

E se elas fossem para Moscou?” é uma peça, mas também é um filme. Dois espaços diferentes entrelaçados. Um é a utopia do outro, mas cada um é completo em si. No teatro, filmamos, editamos e mixamos ao vivo o que se vê no cinema no mesmo instante. Simultaneamente as duas artes coexistem. E o público escolhe de qual ponto de vista quer ver essa história sobre três mulheres de hoje, três irmãs em diferentes fases da vida desejando a mudança. Teatro ou cinema? Cinema ou teatro? No virtual e no real as fronteiras são expandidas. (JATAHY, 2016)

Esta encenação evidencia a melancolia da dramaturgia de Tchekov, onde o tempo é colocado em reflexão e as ações se revelam de maneira “natural”. Apresenta-se uma somatória de encontros, diálogos entre fronteiras -, ficção e realidade; vida e obra; teatro e cinema; presente, passado e futuro; atores e personagens; memória e presença.

Sobre um teatro que produz um atravessamento ao espectador através de dispositivos tecnológicos, segue a assertiva de Bident:

É, como tal, o teatro que se torna este espaço, turvando os limites entre realidade e ficção, perturbando os modos de percepção, propondo novos modos de conceber o real. O atravessamento do teatro pelo dispositivo tecnológico produz uma alteração de nossas representações deste real que nos é comum, que nos circunda, que nós pisamos e que nós respiramos ao sair do espetáculo. Ele se dirige a nossas políticas de subjetivação. Nós somos nós mesmos, cada um entre nós, que nos formulemos ou não isso, que sejamos ou não atores desse fato, atravessados pelos desafios sociológicos, econômicos, antropológicos dessas políticas. (BIDENT, 2016, p.58)

Para Jatahy (2010), “as fronteiras são zonas de instabilidade, de risco, onde um território avança sobre o outro ultrapassando linhas invisíveis”²³, territórios estes que geram uma pluralidade de olhares que, híbridos, possibilitam caminhos para a produção de novas situações e apreensões.

É importante destacar que o trabalho de Christiane Jatahy, como dito anteriormente, representa um território vigoroso para a reflexão, pois sua criação artística está inserida no contexto da linguagem contemporânea, uma proposta nacional de reconhecimento atual, dentro e fora do país, sendo ela inovadora e provocativa. Trata-se do campo teatral aberto a novas formas de dramaturgia, carregadas de ruptura, dissonância e heterogeneidade. Esses artistas adquirem a função de autores, passando a administrar cortes, deslocamentos e edições, construindo ou interferindo na matéria textual e se relacionando com uma obra em

toda a sua amplitude.

No início do espetáculo, o público é recebido como participante da festa de aniversário de Irina, a irmã mais nova das três irmãs. Comidas e bebidas são partilhadas com o público, questões são lançadas para o espectador, que é testemunha de um presente construído em cena, as irmãs instauram uma relação de proximidade com o público da versão teatral, já o público da versão cinematográfica é uma espécie de *voyeur*. No início da peça, uma das atrizes se dirige ao público com a seguinte fala, que já revela tais complexidades:

Talvez isso não seja uma peça, talvez não seja um filme também
Ou talvez sejam as duas coisas ao mesmo tempo
E é nesse espaço, nesse entre, que a gente vai tentar se reinventar[...]
Somos dois espaços virtuais e reais ao mesmo tempo
Um é utopia do outro.
Nós somos o futuro deles
Mas quando eles nos veem nós já somos o passado
E é nessa linha tênue chamada presente que a gente vai tentar dar o salto.
(*E SE ELAS FOSSEM PARA MOSCOU?*, 2014)

O espectador é parte da cena, um atravessamento da encenação. O convite é feito ao espectador, a todo momento, para a cena. O membro da plateia pode se envolver/participar de maneira particular, é possível que ele coma, dance, cante, como existe a possibilidade de o mesmo não sair do seu lugar, sem fazer qualquer tipo de interação direta. E essa escolha compõe a dramaturgia pessoal de cada um ali presente.

Esse movimento de sociabilidade de *E se elas fossem para Moscou?* revela um lugar da presença do ator que permite evidenciar um jogo entre Realidade e Ficção. Por ser um espetáculo, constrói-se um lugar ficcional que se desloca da realidade, no entanto, como acontecimento presente, que se desenrola a partir da relação com o público, ganha um lugar de realidade. Um *ultra lugar*, onde pode ser e não ser realidade ao mesmo tempo.

A respeito do teatro do real, os pesquisadores Ana Maria Bulhões-Carvalho e André Carreira o descrevem como acontecimento, cujas operações fogem ao controle total dos atores espectadores:

[...] o real no teatro pode ser um elemento que irrompe, na tessitura da cena, como acontecimento, sem que nem atores, nem espectadores possam controlar suas operações, ele também pode se manifestar de outras

²³JATAHY, C. Fronteira e Instabilidade. 2010. Disponível em: <<http://tempofestival.com.br/simultaneo/fronteira-e-instabilidade/>>. Acesso em: 1 jun. 2020.

maneiras, com diferentes objetivos. O pressuposto do que hoje se convencionou chamar “teatro do real” ou “cena do real” é que tudo o que ocorre na cena pode ser documentado e foi baseado em pesquisa de arquivos e registros, ainda que possa resultar em espetáculos que tomem diferentes formas, perspectivas, formas e métodos. Supõe que se possa considerar o real na cena como constatação de uma informação que se assegure verdadeira, matéria real concreta, verificável pelo depoimento das várias testemunhas que a presenciam. Essa matéria que se verifica na cena é real em si, constitui um campo de observação quase autônomo, independente. (CARREIRA; CARVALHO, 2013, p.35)

A peça-filme tem a parte teatral desassociada da parte cinematográfica e vice-versa. No filme, os espectadores da peça fazem parte do que é visto, já no teatro, existe um *set* de filmagem revelado, integrado à cena, cuja justificativa ficcional é que Irina desenvolveu um gosto por filmar tudo com a câmera que ganhara de presente do pai falecido. Existe um texto-suporte, mas a dramaturgia se realiza no ato, um complemento de transições plurais tecnológicas.

A teatralidade se revela mais exacerbada na dimensão de jogo. Portanto, essa pesquisa direciona um olhar para o teatro e as potencialidades cênicas a partir da vulnerabilidade da relação espectador-cena, fronteiras cênicas e seus rompimentos e/ou diálogos (ou não). Desta forma, embaçar as fronteiras cênicas pode significar uma quebra da hierarquia dos níveis de discurso.

A condição do espectador não é de passividade, naturalmente o indivíduo codifica aquilo que vê e se relaciona. Este lugar subjetivo da relação público-obra, e a produção de sentidos de um espetáculo teatral, colocando em questão o papel do diretor teatral, como maestro condutor da encenação e, ao mesmo tempo, equalizando os diversos estímulos e elementos da cena contemporânea.

Narrativas possíveis em *E se elas fossem para Moscou?*

E se elas fossem para Moscou? é um trabalho que me comoveu, inspirou, deu-me vontade de sair e agir, e/ou simplesmente de voltar a vê-lo. A própria presença das câmeras expostas em cena, em *E se elas fossem para Moscou?*, sintetiza um aspecto híbrido da obra, na qual, ficção e realidade coabitam. Podemos observá-las como elementos evidentes da ficção, pois revelam para nós um *set* de filmagem, no qual as atrizes muitas vezes se relacionam diretamente com elas, dialogando, assim, diretamente com o público cinematográfico. No entanto, a artesanaria do próprio *set* de filmagem revela algo em construção, em processo de criação, um certo bastidor, torna clara a realidade do próprio construir poético.

Trazer o caráter processual para a própria cena permite que o produto revele

sua vida própria de construção. A obra de arte que toca no cotidiano e constrói um terceiro lugar, entre vida e criação, no qual não existe a anulação da “cultura de sentido” pela predominância da “cultura de presença”, mas a interrelação entre elas (Gumbrecht, 2010, p. 10). E, certamente, na cultura de presença, encontra-se uma interrelação paradigmática com a razão sensível.

Jatahy constrói uma ficção partindo de elementos da própria realidade, o que para o espectador pode parecer caótico, pela constante movimentação de cenários e câmeras, gera uma poética escolhida pela própria encenadora. E o próprio caos desestabiliza o que desde o início da peça-filme é apresentado, a consciência. Os sentidos do espectador ficam suscetíveis a um trânsito de sensações entre ser observador, cúmplice ou parte da história.

Para criar essa zona de indeterminação, a diretora propõe um trabalho performativo mais do que teatral, onde a ideia de personagem não existe isoladamente. Jatahy criou a expressão “personagem transparente”, que tem como proposta questionar a consistência e autonomia da figura fictícia em relação ao performer. A “profundidade” do personagem está na superfície do ator que veste e que deixa entrever a própria subjetividade exposta, próxima e humana. O que se quer nesse trabalho, não é a extinção da ideia de personagem, mas sua aproximação da pessoa do ator. (BOND, 2014, p.148)

Quem assiste a este trabalho de Jatahy perpassa por um possível surgimento do próprio ser, pois esta obra favorece um estado de concentração, no qual a consciência possui abertura ao próprio nada. E o que surge desse nada é um lugar que não está preenchido pela cultura nem pelo sentido.

Para Fischer-Lichte “Basta dizer que estamos diante de uma forma de emergência, pois não podemos invocar uma razão precisa que possa explicar tal alternância de percepção” (2013, p.19).

A encenação teatral do século XX já despontou dispositivos que desejavam embaralhar a percepção do espectador, favorecendo a cada pessoa uma vivência da experiência cênica de maneira particular. A encenação contemporânea permeada pela performatividade evidencia cada vez mais que essa experiência particular seja quase que exclusiva, pois os fragmentos e a “margem de invenção possível” (RAMOS, 2012) ocasionados pela própria obra de arte expandem as possibilidades de percepção e produção de sentido.

A escolha pela obra de Christiane Jatahy como objeto de análise se faz pelas diversas possibilidades de investigação que a obra instiga. As operações de transição entre teatro e cinema suscitam, no cotidiano criativo da Cia Vértice e de sua encenadora, um intenso processo de pesquisa, experimentação e reflexão.

Entretanto, a opção por *E se elas fossem para Moscou?* é feita devido ao

interesse de investigar especialmente a relação da montagem com o espectador que, neste trabalho especificamente, pode ter pontos de vista bem diferenciados. Dessa forma, encontra-se, neste contexto de criação artística, um terreno fértil para a reflexão crítica e a teórica acerca do teatro contemporâneo.

A transposição do clássico de Tchekhov é continuidade da pesquisa da Cia Vértice sobre a relação entre teatro e cinema. Cada irmã tem uma câmera relacionada a si. Maria (Stella) se relaciona amorosamente com sua câmera, no teatro, sua relação se dá com o *cameraman*, porém no cinema o olhar para a câmera é evidente, fazendo com que o espectador tenha a sensação de que está sendo olhado pela atriz. Irina (Julia) manipula sua própria câmera com um caráter mais documental, a justificativa dramática é que seu falecido pai deu uma câmera de presente a ela, em seu último aniversário juntos. Já Olga (Isabel) possui uma câmera movida por tripé, mais estática, com enquadramentos mais abertos.

A melancolia de Tchekhov é também narrada em *E se elas fossem para Moscou?* pelo olhar de Olga, por seu desejo pelo que está fora - aparentes na sua relação com o cinema e com o público.

A presença do público no cinema, por vezes, esboça uma figuração da festa de Irina, tornando-os ficcionais, ao mesmo tempo que sua relação com as atrizes esbarra no âmbito do real, à medida que elas abrem diálogo como se todos fossem parte da narrativa. Tudo no teatro está às claras, o *set* de filmagem é visível. Nenhuma cena é pré-filmada.

Em *Teatralidades Contemporâneas*, Silvia Fernandes teoriza no capítulo *Teatros do Real* que:

Nas encenações nacionais contemporâneas tem-se a impressão de um deslizamento do teatro em direção a manifestações híbridas, em que as pesquisas da cultura e os jogos do ator adquirem igual ou maior importância que a resultante especificamente cênica. (FERNANDES, 2010, p. 84)

A questão do real e do ficcional na encenação descrita se revela a partir de um espelhamento entre teatro e cinema. Ambas acontecem simultâneas só que em espaços distintos. Nenhum vídeo é exibido para o público do teatro, as projeções acontecem em outro ambiente. Apesar dos pontos de vista diferentes, teatro e cinema acontecem no tempo presente. Os dois fragmentos da mesma obra coexistem plenamente em seus próprios territórios. É o espectador quem constrói a própria narrativa após ter a experiência completa.

Já que a realização concreta da história não separa o natural e o artificial, o natural e o político, devemos propor um outro modo de ver a realidade, oposto a esse trabalho secular de purificação, fundado em dois polos distintos. No mundo de hoje, é frequentemente impossível ao homem comum distinguir claramente as obras da natureza e as obras dos homens e indicar onde termina o puramente técnico e onde começa o puramente social. (SANTOS, 2006, p.65)

Em uma encenação tradicional/clássica, o corpo semiótico construído pelo ator em função da personagem se constitui por uma mimesis dramática, inerente a uma dramaturgia já posta, com a pretensão de aproximar a ficção à máxima veracidade possível e representá-la com fidelidade. No caso da encenação contemporânea estudada, o principal veículo de construção da personagem se revela no entre da própria presença das atrizes e a ficção entreposta, ocasionando um deslocamento entre os sentidos, aproximando o espectador da narrativa cênica.

Cada vez que se produz este deslocamento há uma ruptura, uma descontinuidade, a ordem da representação é perturbada e surge uma outra ordem, mesmo que temporária, e este deslocamento transporta o sujeito receptor a um estado liminar. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 20-21)

Partindo das premissas em torno da função do diretor, este artigo opta por uma diretora, que não somente tem por característica ser uma mulher e ser uma brasileira atuante na contemporaneidade, mas que também expõe em suas obras conceitos inerentes ao pensamento cênico contemporâneo, como por exemplo a presença de uma performatividade em sua obra.

Féral aproxima conceitos da performance e da performatividade para descrever o teatro performativo. Para a estudiosa, o teatro agregou aquisições da performance, que transformaram o personagem em persona e o texto em ação. O acontecimento revela-se presente, em outras linguagens artísticas que elevam o texto, favorecendo a trama numa construção colaborativa²⁴.

²⁴ Uma parte significativa desse teatro é reconhecida pelo envolvimento em longos projetos de pesquisa que, ainda visem, em última instância, à construção de um texto e de um espetáculo, parecem distender-se na produção de uma série de eventos pontuais. Talvez se pudessem caracterizar essas breves criações apresentadas em ensaios públicos ou produzidas em *workshops* internos como teatralidade contaminadas de performatividade, cujo caráter instável explicita-se no traçado processual na recusa à formalização. Essas experiências em geral aparecem de modo mais urgente que o desejo de finalização num objeto/teatro – a produção de uma dramaturgia e de um espetáculo, em geral se processam numa relação corpo a corpo com o real, entendido como a investigação social do outro e ainterrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país. [...] os próprios processos que se desdobram em mecanismos recidivos de intervenção direta na realidade e funcionam como micro-criações dentro de um projeto maior de trabalho. Essas intervenções performativas sinalizam a multiplicação de práticas criativas pouco ortodoxas, cuja potência de envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética (FERNANDES, 2011, p.19).

cortes, deslocamentos e edições, construindo ou interferindo na matéria textual e se relacionando com uma obra em toda a sua amplitude.

Pensar a partir do teatro sobre a inserção do estado liminar nos estudos da performance é contribuir significativamente para construir novos ramais de leitura e interpretação dos fazeres artísticos contemporâneos, haja vista que são locais de inconstâncias e deslizamentos constantes para outros terrenos artísticos e/ou epistemológicos. Sobre o liminar e a relação atriz/ator e personagem, pode ser observado como um estado umbral do sujeito perceptor, aparece um estado de instabilidade, por isso pode-se concluir que o deslocamento transporta o sujeito perceptor a um estado liminar (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 21).

Para o pesquisador Ramos (2009), a condição de instabilidade, é denominada por “margem de invenção possível”, na qual os espectadores não se deparam com uma mimesis compreendida como uma simples imitação, mas como a “apresentação de algo que anteriormente inexistia, ou que só havia em potência, e agora (...) materializa diante dos nossos olhos como se fosse a própria natureza a fazê-lo” (RAMOS, 2009, p.84). Aquele que testemunha o acontecimento também tem por responsabilidade a produção de sentido deste, não é mais um lugar passivo de quem apenas assiste a algo, mas quem também constrói ao assistir.

Nota-se, em Artaud (1993) um movimento que tenciona a cena, que atravessa a palavra escrita e narrada no texto, para os corpos presentes na cena.

A questão não é fazer aparecer em cena, diretamente, ideias metafísicas, mas criar espécies de tentações, de atmosferas propícias em torno dessas ideias. E o humor com sua anarquia, a poesia com seu simbolismo e suas imagens fornecem como que uma primeira noção dos meios para canalizar a tentação dessas. (ARTAUD, 1993, p.86)

A aceitação de um novo lugar de instabilidade do texto levou o teatro contemporâneo a enveredar por formas de experimentação tão diversas que suas criações passaram a projetar-se para aquilo que Hans-Thies Lehmann denomina de poéticas da perturbação. Não se trata mais de excluir o texto do teatro, mas de apropriar-se dele como presença de linguagem, que pode interromper a passagem do visual. O teórico alemão explica que:

Justamente porque o teatro amplia cada vez mais seus limites com o recurso a truques ópticos e à combinação de vídeo, projeções e presença ao vivo, não pode se perder na contínua autotematização da ópsis [visão], de forma que precisa se referir ao texto como qualidade de resistência”. (LEHMANN, 2007, p.248)

A encenação escolhida não se revela em oposição à formalização, mas traça aspectos de um tipo de teatralidade permeada pela performatividade. A obra transita entre os limiares da teatralidade e da performatividade.

E se elas fossem para Moscou? destaca-se por evidenciar os *efeitos de real*, dispositivo característico ao teatro performativo. A peça se desenrola no tempo presente, mas fricciona o ficcional com o real. Os espectadores são uma justificativa dramaturgicamente. A companhia Vértice também expõe suas câmeras e divide sua plateia em público de teatro e público de cinema que, ao final de cada sessão, invertem-se.

O fato de colocar hoje o real em cena surge para provocar o espectador, suscitá-lo a ver o espetáculo de outro jeito, a reagir de outra forma. Para resumir, diria que se a performance dos anos 1960 estava centrada no performer, o teatro hoje está voltado para o espectador. Em descobrir como acordar um espectador que está dormindo a toda hora. Não é apenas o intuito de fazê-lo reagir só pelo prazer, mas fazê-lo reagir de forma inteligente, não só pela provocação. (FÉRAL, 2011, p.182)

Mesmo diante de dispositivos/efeitos do real, as escolhas que trazem dados, vivências e biografias à cena, já sugerem uma ficcionalização desta. Por outro lado, uma conexão viva, uma apresentação, desprendida de teatralidade, uma *antiteatralidade*, influências da performance arte, uma exposição extrema do maquinário teatral, sugerem um lugar que esbarra com a vida cotidiana, construindo, assim, uma realidade própria, não datada no contexto histórico da cena, mas uma história que se constrói no encontro com o espectador. Uma cena que não é só teatro, nem somente performance arte, mas também sem descartá-las, um teatro performativo.

Segundo a teatróloga Féral, o teatro performativo consiste em uma prática que coexiste entre a teatralidade e a performance. Para ela, a teatralidade cria um outro espaço, no qual dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção. Já a performance arte perpassaria por uma autoralidade, na qual os limites entre o artista e sua obra se embaçariam de maneira mais turva.

A arte contemporânea se interessa pelo arquivo do cotidiano, não somente pessoal do artista, mas também através da incorporação de histórias de outras pessoas, ou “inventáveis”. Por outro lado, a inserção de novas tecnologias tem sido cada vez mais presente na vida humana e, por consequência, parte das obras de arte.

Quando existe uma fricção entre teatro e cinema na cena contemporânea, posso afirmar que o olhar construído pelo cinema possui uma definição, um recorte

criado pelo cineasta, ele edita esse olhar e o *unidirecional*. O pedaço que o público não vê na cena pode ser chamado de *extracampo*²⁵, o que propicia uma intuição ao espectador sobre algo que ele não vê e esse enquadramento é também dramaturgia.

Em *E se elas fossem para Moscou?* se percebe que quanto mais potente a cena teatral acontece, mais essa se potencializa enquanto cinema. A questão não está no tamanho dos gestos, no volume da fala, na profundidade do palco, mas na relação que se constrói entre ator e espectador. Os espectadores se incomodam com a presença das câmeras, pois elas os expõem, e essa exposição tem uma justificativa dramática, de forma que as câmeras aparecem tanto que são assimiladas enquanto ficção. Já para o cinema, o público é parte da cena, como convidados para a festa da dramaturgia do teatro.

Nesta encenação, a poética se revela no entre - teatro e cinema - uma exploração do hibridismo das linguagens indissociáveis, o que Bond evidencia como uma “marca do contemporâneo” que, por consequência, propicia um desdobramento de uma terceira zona, não somente a do ser teatro ou cinema, mas sim a do ser teatro e cinema, uma dinâmica múltipla de interações.

"E se Moscou pudesse ser o que quiséssemos imaginar?" O espetáculo da encenadora Christiane Jatahy tira o espectador de um lugar passivo-receptivo e o convida a construir a sua própria dramaturgia. Cada obra de arte é inevitavelmente decodificada por aquele que a recebe. No entanto, nessa encenação em especial, há uma constante relação entre real e ficcional, personagem e ator, a própria dramaturgia se revela no trânsito entre as fronteiras e, é nesse trânsito que o real transborda mesmo diante da violência ficcional, ele reverbera dimensões de realidade em quem está na plateia, transformando o simples lugar de assistir em um lugar de testemunhar a narrativa cênica.

[...] a violência real traz uma sensação diferente porque a sentimos no próprio corpo. Talvez seja a manifestação do nosso individualismo engrandecido. Porque ela nos faz reagir por intermédio do nosso corpo e não do nosso intelecto. E o corpo é o que a gente tem de mais individual, de mais pessoal. A violência simbólica cria uma ligação coletiva, mas a violência real

²⁵ Não há consenso, tampouco, quanto à sua nomenclatura. Aumont (2004) chama-o de “fora-de-quadro” para assinalar a herança com o quadro pictórico; Burch (1992) denomina-o de “espaço-off”, na tentativa de estabelecer o espaço dentro (concreto) e fora Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação ISSN 1981-9943 Blumenau, v. 10, n. 2, p. 306-320, mai./ago. 2016 308 da tela (imaginário); Deleuze (1989) fala em “extra-campo”, tratando o campo, ou seja, a imagem enquadrada, como um conjunto fechado que se abre para sistemas mais vastos de conjuntos, de novos extra-campos infinitos (WESCHEFELDER, 2016, p.307-308).

manifestada na cena entra na gente. Ela não se divide, nós a recebemos individualmente. (FÉRAL, 2011, p.181)

A *transcrição* de *As três irmãs* (Anton Pavlovitch Tchekhov) é uma possibilidade de pensar na atualidade da cena contemporânea com uma inspiração dramática clássica. O teatro se dá como teatro, o espectador tem uma presença de um lugar que não se acessa, que para as personas é Moscou. O cinema se dá a partir do teatro filmado e editado ao vivo em cada sessão, o filme reproduzido em cada sessão tem seu ineditismo diante do que se realiza na cena teatral. A recepção completa da obra teatral acontece somente diante de ambas as experiências. Um se torna utopia do outro, o teatro sabe que faz para o cinema e o cinema sabe que o teatro se faz para ele, mas só é possível imaginar o outro. O cinema é o Moscou do teatro e o teatro é o Moscou do cinema.

O que figura no lugar cênico é um real concreto, objetos e pessoas cuja existência concreta ninguém põe em dúvida. (...) [Porém] tudo o que ocorre em cena (por pouco delimitado e fechado que seja o lugar cênico) tem o toque de irrealidade. A revolução contemporânea do lugar cênico (...) não fere essa distinção fundamental: ainda que o ator estivesse sentado no colo do espectador, uma corrente de cem mil volts promoveria uma radical segregação entre os dois. (UBERSFELD, 2005, p.21-22)

O espetáculo de Jatahy pode também ser o que o público queira imaginar, de maneira mais radical, sua própria construção permite uma margem de invenção possível, porém, mediado pelos disparos, previamente provocados pela encenação. Isto que pode parecer uma desorganização, é meticulosamente planejado pela encenadora.

EU-DIRETORA

Estamos aqui, existimos, demandamos.

Judith Butler

Uma autoinscrição: Júlia Veras, presente!

No estudo *autoetnográfico*, de nada valeria um relato sobre um lugar de onde me sinto pertencente, sem expressar meu próprio ponto de vista sobre o mesmo. Este capítulo é o momento no qual passado e presente se encontram na minha própria prática como encenadora, esse capítulo direciona-se para uma epistemologia que inclui o pessoal e o subjetivo, de forma a “apresentar uma possibilidade de produção

de conhecimento emancipatória alternativa” (KILOMBA, 2010, p.32).

Desde 2010, direciono meus estudos para a área de direção teatral, ao longo desses dez anos, assinei a encenação de nove processos criativos, em três, acompanhada na função por outros colegas e nos demais solitariamente. Digo isto porque, no ano de 2012, na programação da VIII Semana de Artes da UFOP, convidaram-me para participar de uma mesa de debates cujo tema era “Direção teatral: exercício do EU sozinho?”. Na época, eu havia apresentado meu trabalho de conclusão de curso da graduação em direção teatral, o qual tinha uma equipe de vinte pessoas, sendo seis atores e os demais em outras funções, tais como: dramaturgia, iluminação, preparação vocal, preparação corporal, maquiagem, cenografia e figurino. Uma experiência com dores e delícias que, de alguma forma, influencia até hoje em todas as criações que dirijo. Dirigir um espetáculo não se trata só de observar, se trata também de imprimir uma escritura cênica visual-sonoro-espacial.

Não sou o objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se 2 e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminedou. (KILOMBA, 2019, p.19)

A inspiração para este ensaio surge do instinto de visibilizar as mulheres encenadoras brasileiras, pois, como dito anteriormente, ao longo da minha graduação em direção teatral, nunca estudei nenhum nome feminino, nem brasileiro, nem internacional. Somente após a conclusão do curso que, por interesse próprio, fui descobrindo e investigando alguns nomes. Inicialmente, procurei encontrar pares na profissão, ainda sem saber que futuramente seria meu interesse e objeto de pesquisa. A princípio foi uma escolha tímida, enquanto plateia nos espetáculos de encenadoras mulheres, a opção era inicialmente um desejo inconsciente por representatividade.

Ao longo da minha vivência como espectadora de encenações dirigidas por mulheres ocorreu-me refletir por um recorte mais claro das minhas escolhas no campo da pesquisa acadêmica que, por vezes, eu deixava escapar questões levantadas no meu dia a dia, que poderiam vir a ser tão potentes para o fazer artístico e para a sua legitimação.

Pensar sobre a inscrição das mulheres no campo da direção teatral, fez-me perceber que essa inserção das mulheres na profissão reflete uma tardia participação das mulheres nas decisões da sociedade.

[...] construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro da normatização hegemônica. [...] O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos o lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. (RIBEIRO, 2017, p.43 - 53)

Daquele Naípe – O processo de criação

Não poderia deixar de inscrever nessa pesquisa a prática que me levou a diversas perguntas, mas também uma experiência mais efetiva em torno de temáticas relacionadas ao feminino, a direção do espetáculo teatral *Daquele Naípe*, juntamente ao coletivo *Camomila com Pimenta*. *Daquele Naípe* é um espetáculo que acontece na rua, trabalha a partir da linguagem do teatro performativo, no qual, ficção e realidade se misturam e se confundem durante todas as cenas. O espetáculo é itinerante, acontece em quatro quadros distintos, que se complementam. O espectador é parte da cena, um atravessamento da encenação.

O convite que é feito ao espectador, a todo momento, para a cena, faz parte do interesse desse trabalho especificamente, que os membros da plateia possam se envolver/participar de forma particular, que seja possível que eles comam, dançam, cantem, assim como exista a possibilidade dos mesmos não saírem do lugar, sem fazer qualquer tipo de interação direta. E essa escolha também compõe a dramaturgia pessoal de cada um ali presente. Territórios estes que geram uma pluralidade de olhares, que híbridos possibilitam caminhos para a produção de novas situações e apreensões. Interessa a este grupo os experimentos de procedimentos da criação teatral e a suas reverberações no espectador, a possibilidade de escolhas dos mesmos na construção dramaturgicamente pessoal, diante dos diversos estímulos apresentados.

Todas as cenas abordam questões do universo feminino. Nesta obra, almeja-se uma possibilidade de construção de uma história que sinaliza uma nova era para as mulheres no teatro e na sociedade.

O espetáculo é performativo, transita entre ficção e realidade e acontece no espaço público. É um encontro entre a cena e o cotidiano, um entrelaço de fronteiras. Sem abandonar a dramaturgia. Uma personagem que habita a rua, uma atriz que transita entre drama e vida.

Por ser um espetáculo na rua e de natureza itinerante, *Daquele Naípe* é uma oportunidade de experiência em construção e compartilhamento, entre artistas e espectadores. A encenação teatral aqui abordada tem por temática questões do

universo feminino e suas opressões, uma oportunidade de alargar essa discussão que é tão urgente no mundo contemporâneo. Nosso espetáculo possibilita uma reflexão junto ao público sobre temas inerente à vida a dois, as escolhas, vida pessoal e profissional, pressão social e assédio. Acreditamos que um diálogo com o espaço público, democrático, no qual qualquer pessoa pode ter uma experiência artística, pode ser um caminho de abertura de construção de uma reflexão coletiva sobre assuntos inerentes aos direitos humanos.

A companhia Camomila com Pimenta teve início com o encontro entre a minha pesquisa em direção teatral e a a pesquisa em atuação de Isabela Freiria. A partir desse reencontro outros artistas foram convidados para compor a companhia, como a DJ Shaitemi Muganga, a professora Nina Caetano, quem inicialmente fez a orientação do projeto e hoje o compõe também como artista-membro. Os produtores Hayslan Rodrigues e Vinicius Amorin também compõem as cenas, sendo visíveis em todo momento, com uma justificativa dramaturgica.

Freiria, a atriz, estava no ano de sua formatura e decidiu me fazer um convite para ser a encenadora de seu trabalho pois nós já havíamos trabalhado juntas anteriormente, nas mesmas funções, eu diretora e ela atriz. No entanto, neste projeto teria uma particularidade, seu desejo por construir um solo e fora das fronteiras privilegiadas de se encenar no espaço geográfico de uma escola de Artes.

Desde então, a companhia, ao longo deste percurso, vem trabalhando no refinamento e na afirmação da sua identidade, pesquisando práticas e teorias que flertam com o teatro, a performatividade e as suas relações com o espaço urbano.

Estar à frente deste projeto, colocava-me em constante reflexão, pois era um árduo exercício de construção a partir de experiências contínuas de propostas entre a atriz, um jogo com a rua e a ficção criada pelos dramaturgos. Os ensaios já eram cenas em processo, os exercícios e reflexões aconteciam nas ruas.

Para o pesquisador Diogo Liberano (2017), o modo que se produz pode ser um ou vários, ao mesmo tempo, ele pode ser preexistente à construção cênica, como pode se revelar ao longo dela, mas para o autor, não é possível que se realize uma criação artística, sem criar um modo de produção.

O modo de produção é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é algo tranquilizador, porque você pode falhar. Ou, às vezes, pode ser aterrorizante e conduzir o seu projeto artístico à morte. Um Modo de Produção é a negação de uma criação, mas também a criação em si. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Não se chega a um Modo de Produção, não se pode chegar a ele, nunca se acaba de chegar a ele, posto ele seja um limite. Quando se diz: é isto – um

Modo de Produção – já se está sobre ele. É sobre ele que dormimos, que lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que criamos e somos criados, que amamos. É uma experimentação não somente de produção, é também ética e estética. Política e experimental. Não deixarão você produzir do seu jeito. (LIBERANO, 2017, p.66)

Na primeira reunião de construção do projeto, questionei a atriz quanto aos desejos e anseios para a construção da obra, tanto temáticos, quanto estéticos. Isabela alegou que desejava abrir um diálogo com o bairro em que residia e que gostaria de trabalhar a partir de temáticas em torno do feminino.

Naquele momento, eu também possuía afinidades políticas e técnicas, que iam ao encontro das propostas da artista, porém, a abrangente quantidade de informações precisava encontrar um ponto de partida. Eis que surgiu a seguinte questão entre nós: o que nos é comum enquanto ser mulher.

Entre várias convergências e divergências, compreendemos que não seria possível construir uma narrativa que representasse todos os tipos de mulheres, que precisaríamos optar por algum dispositivo de criação que ao mesmo tempo que fosse abrangente, fosse pessoal, íntimo.

O exercício inicial de criação foi o encontro de duas mulheres cisgênero, que no primeiro momento dialogam sobre seu lugar de fala e partem dele para a construção cênica.

“Cisgênero” é uma palavra composta por justaposição do prefixo “cis” ao radical “gênero”. O prefixo “cis”, de origem latina, significa “posição aquém” ou “ao mesmo lado”, fazendo oposição ao prefixo “trans” que significa “posição além” ou “do outro lado”. “Cisgênero” estabelece uma relação de antonímia com a palavra “transgênero”. “Transgênero”, por sua vez, é uma palavra rotineiramente utilizado como forma de designar pessoas cuja auto identificação de gênero não coincide com o gênero atribuído compulsoriamente ao nascimento em virtude da morfologia genital externa, podendo incluir travestis e transexuais. Desta forma, “cisgênero” é utilizado para designar aquelas pessoas que não são transgêneras, ou seja, aquelas cujo gênero auto identificado está na “posição aquém” daquele atribuído compulsoriamente ao nascimento em virtude da morfologia genital externa. (BAGAGLI, 2018, p.15)

Ao definirmos o nosso lugar de construção, questionamo-nos sobre o que além das relações de formação nos era comum. Somos mulheres completamente diferentes e fizemos escolhas acadêmicas e políticas muito distintas ao longo de nossas carreiras. E, em uma conversa despretensiosa, identificamos um ponto biológico e comum a ambas: a menstruação.

Refletindo sobre os possíveis desdobramentos relacionados à menstruação, chegamos em suas quatro fases: fase menstrual, fase folicular, fase ovulatória e fase lútea.

A fase *menstrual*, conhecida como menstruação, é o começo, no qual o fluxo de sangue é excretado pela vagina e costuma gerar incômodos nas mulheres, tais como as cólicas menstruais. Na fase *folicular*, o corpo se prepara para a gravidez, quando a camada interna do útero engrossa, para receber o órgão fecundado, concomitantemente a um outro hormônio que estimula o crescimento dos folículos dos ovários. Já, na fase *ovulatória*, aumentam os níveis de estrogênio e um outro hormônio faz com que o folículo se rompa e libere o óvulo, esta fase costuma ser no meio do ciclo menstrual, ou próximo dele, varia de mulher para mulher. E, por fim, a última fase, a *lútea*, na qual a camada interna do útero se prepara para o óvulo fecundado (CHAVES; SIMAO; ARAUJO, 2002).

A partir da análise sobre as fases do ciclo menstrual, pensamos sobre outro acontecimento da natureza que, por sua vez, também comungava de quatro fases distintas, que são as fases lunares. As fases da lua representam o quanto da face do astro é iluminada pelo sol e, por consequência, sua visibilidade pela Terra se altera. Sendo assim, chama-se Lua Cheia a fase de maior visibilidade da Lua, Lua Minguante quando a visibilidade vai reduzindo, Lua Nova ocorre quando o satélite se encontra posicionado entre o Sol e a Terra, e os três astros ficam mais ou menos alinhados. Nessa etapa do ciclo, apenas a face posterior da Lua — aquela que não fica voltada para nós — recebe a luz solar e, portanto, ela não fica visível aqui do nosso planeta. E, por fim, a Lua Crescente, na qual podemos retomar a visão sobre a Lua e, assim como seu nome enuncia, crescentemente.

E pensando sobre fases e no número quatro, também trouxemos como inspiração os quatro Naipes do baralho, que são tipos de famílias de cartas de 2 a 10, somados ao *Às*, ao *Valete*, à *Dama* e ao *Rei*. São eles: Espadas, Paus, Ouros e Copas.

Enquanto diretora do processo, agrupei uma Dama de cada naipe, uma fase da Lua e do ciclo menstrual e entreguei como fonte de inspiração para cada dramaturgo, disse a todos que a partir desses estímulos o objetivo era construir uma personagem feminina, o espetáculo aconteceria na rua e eles poderiam optar por tramas em trânsito ou alocadas em algum lugar. A história de cada dramaturgo precisaria ser conclusiva em si. E que eles não precisariam se preocupar naquele momento com o todo que, a partir dos textos trazidos por cada um, encontraríamos um “fio da meada” para o todo. Até aquele momento, com aquelas informações, eles poderiam se inspirar em todo material que encontrassem a respeito dos três assuntos, uma sugestão que demos foi procurar no tarô o significado de cada carta.

Assim se sucedeu: para nós (Isabela e eu) ficou a fase Menstrual, Lua Nova e

a Dama de Espadas; Frederico Contarini recebeu fase Folicular, Lua Crescente e a Dama de Paus; Giovany Silva foi escolhido para a fase da Ovulação, Lua Cheia e Dama de Copas; e para o Matheus Borelli chegou a fase Lútea, Lua Minguante e a Dama de Ouros.

O espetáculo conta momentos da vida de quatro mulheres, com suas angústias, amores e desamores, conquistas e lutas. O espetáculo invade a rua, transforma o espaço urbano, à medida que apresenta as personagens que contam um pouco de si. A fuga de uma relação abusiva, a independência feminina, o desabafode não poder ser, e a libertação de gritar para o mundo o que se é.

Vozes femininas, por vezes silenciadas, reúnem-se em um só corpo no espetáculo *Daquele Naípe* que apresenta o mais íntimo de quatro mulheres. Elas, ao meditarem o seu ser, esculpem política no seu estar. A atriz Isabela Freiria dá corpo a essas personagens com a intenção de fazer poesia agir em forma de protesto. Para ela, o espetáculo possibilita à plateia feminina que dele participa - ainda que de uma forma episódica - a identificação com o empoderamento das personagens, causando em alguma medida, a reflexão do que é ser mulher em uma sociedade patriarcal.

Acredito que os encontros para a construção do espetáculo, os ensaios na rua, o diálogo com as mulheres que encontravam nossas histórias, assim como a convivência com os grupos dos bairros onde as apresentações acontecem favorecem a

formação de redes auto-organizativas, que transformam a ideia do 'empoderamento feminino' [...] em termos condizentes com a realidade do novo século, quando as ideias de diversidade pedem a invenção de novas formulações para a coletividade e outros modelos de relações em colaboração. (ROMANO, 2009, p.422)

Sendo assim, a escolha por apresentar sempre em bairros diferentes, ainda que na mesma cidade, deu-se com a intenção de multiplicar o diálogo em torno do feminino que, por consequência, também, afetam diretamente no espetáculo. Relatadas ou não, essas mulheres deixaram seus rastros na obra, direta ou indiretamente.

A opção pelo gênero performativo no processo de criação tinha por objetivo romper limites entre o espetáculo e seu espectador.

Romper limites é adentrar espaços, possibilitando a troca entre as esferas diferentes. É estar em constante movimento, em transição, em transformação. É permitir a si mesmo penetrar e ser penetrado, ser modificado por aquilo que é estranho, distante, inesperado. É estar aberto para o outro e criar uma ponte. (BERNSTEIN, 2003, p.379)

A rua e os transeuntes que passam pela atriz/performer compõem a dramaturgia do espetáculo, que é viva e pulsa mediante as eventuais interferências dos espectadores, incorporando o acaso dentro da obra. Dessa forma, realidade e ficção se misturam, em itinerância provocando inquietações por onde passam. Nesse sentido, acreditamos na potência do espetáculo tanto pelo discurso emergente que ele comunica, quanto pelo público diverso que atinge, assim sendo, uma arte democrática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas últimas linhas deste ensaio não pretendo encerrar questões e/ou conceitos desenvolvidos ao longo desta investigação, no entanto, nestas considerações finais descrevo os rastros marcados pela pesquisa até o presente momento e os possíveis caminhos e desdobramentos futuros para a narrativa aqui apresentada.

Encerro este estudo com lacunas abertas, sobretudo por estar diante de um território que possui inúmeras ramificações, o que torna inviável dar conta de tamanha diversidade, ainda mais diante de um prazo curto de dois anos.

Todavia, o próprio movimento de pesquisar abriu as referências e possibilidades da proposta inicialmente pretendida. A primeira vista, o interesse declarado era por *E se elas fossem para Moscou?* (2014-2020) exclusivamente. Porém, diante dos questionamentos encontrados dentro das disciplinas obrigatórias realizadas no PPGAC-UFOP sobre os motivos que me levaram a escolher esse espetáculo, meus argumentos foram incorporando e movendo a própria pesquisa. Onde encontrei na *metodologia autoetnográfica* (CALVA, 2019) um espaço para construir essa narrativa investigativa a partir de um gênero autobiográfico de escrita conectando o pessoal ao cultural.

Outro reflexo significativo do percurso ao desenvolvimento dos estudos abordado foi o contexto sociopolítico (e no último ano, sanitário³⁸) do Brasil atual, que atravessa uma crise política, que afeta diretamente a área da cultural, tendo em vista que no momento presente o país não possui mais um Ministério da Cultura.

Mesmo que com o sentimento de impotência que me circunda enquanto mulher, artista e pesquisadora, sobretudo no contexto político brasileiro hoje, deixo aqui minha contribuição para impulsionar novos sentidos de esperança para um futuro possível. Aqui se encontra o registro de um desejo imenso de resistir, ainda que as forças me faltem e que o cansaço me cubra.

Escrever quase sempre exige uma batalha pessoal contra a própria resistência de escrever (BOGART, 2011), desta forma, “a ação de forçar resistência é diária e pode ser considerada ingrediente necessário no processo criativo - um aliado” (p.138).

Aliada ao desejo de resistir às pressões políticas ao silenciamento das frentes artísticas nacionais, decidi construir o meu recorte epistemológico com o interesse em fortalecer o olhar para o próprio teatro. Sendo assim, aqui narrei sobre as artes da cena a partir de três perspectivas, permeada pelo desejo de destacar a encenação feminina e seus reflexos.

Dada minha experiência como estudante de direção teatral e a percepção pela ausência dos nomes femininos na minha formação, evidencio alguns fragmentos de história, a partir do meu encontro com esses nomes e poéticas. Outro fator que merece ser destacado diante da opção por uma narrativa *autoetnográfica*, é que a metodologia permite romper com a universalização do pensar e sentir (KILOMBA, 2019).

Aqui gostaria de mencionar aqueles que estão ainda em condições de menor privilégio por questões de raça, gênero e geografia. Deixo aqui o meu desejo, de seguir essa pesquisa, me aprofundando em pautas que me foram despertadas ao longo do processo de investigação e escrita desta dissertação, a invisibilidade de profissionais que se autodeclararam pretos, indígenas, mulheres, pessoas não-binárias, pessoas com deficiência e outros grupos minoritários³⁹.

Mesmo trazendo nomes de algumas mulheres encenadoras para a construção desta dissertação, reitero que é apenas uma parcela pequena entre tantos outros possíveis nomes de serem investigados. O recorte por mim feito, foi reflexo do caminho que trilhei até aqui e agora. No desenvolvimento do estudo presente floresce um desejo imenso por novos desdobramentos das inquietações aqui despertadas.

Sobre a prática intercultural Féral (2015) descreve sobre, alegando o seu não ineditismo, porém, a pesquisadora diz que o assunto na contemporaneidade possui uma versão muito diferente de cinco, dez, quinze ou vinte anos atrás, “com efeito, hoje a questão necessita de uma resposta que leve em conta a situação do mundo e das forças em presença, simultaneamente ao nível político, filosófico, antropológico, linguístico e ao nível artístico” (FÉRAL, 2015, p.385).

³⁸ A partir de março de 2020, o Brasil se tornou refém da Pandemia COVID-19, que até o presente momento, já se constatou mais de cento e sessenta mil vítimas fatais.

³⁹ De acordo com o manual *Como as Empresas podem (e devem) valorizar a Diversidade*, do Instituto Ethos <<https://www.ethos.org.br/wp-content/uploads/2012/12/30.pdf>>

Dentro do contexto intercultural, agora focando nas questões da presença das mulheres na sociedade, Adichie (2015) diz que “A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura” (p.48).

Para Feix (2006) “O engajamento se coloca com força na criação teatral contemporânea” (p.183) e, diante dessa lógica, escolho os teatros do real para permear minha narrativa teórico-crítica sobre o teatro, tanto como espectadora, quanto como encenadora.

A teoria e as práticas refletidas em concomitância é também uma das opções feitas por este trabalho, pois o trânsito que une a produção teórica ao palco nas várias faces da história do teatro traz uma perspectiva muito particular para o estudo da própria arte (FÉRAL, 2015).

A premissa para o trabalho apresentado é a de uma pesquisadora que não deseja se afastar do processo criativo. É uma escolha metodológica entrelaçar a história, a expectativa e criação, com o objetivo de encontrar uma “harmonia entre inteligência prática e inventividade teórica” (FERNANDES, 2010, p.230).

Nas artes da cena, acredito que haja uma equivalente relevância, diante do fazer teatral, entre quem cria e quem assiste, Costa (2009) descreve que o teatro é a copresença imediata atores e espectadores.

Sendo assim, a ampliação da instabilidade do campo dos sentidos na cena contemporânea (COSTA, 2009), por sua vez aproximaram sensivelmente o palco e a plateia, a multiplicação das referências exigindo uma abertura à “estética do sentido em deriva” (COSTA, 2009, p.227) suscitam, segundo o autor, uma “vertigem da presença”. Há no atual teatro uma oferta plural de eixos de tensionamentos das representações de corpo e sujeito, o que propicia um encontro com as multifacetadas do indivíduo pós-moderno.

Ainda que diante de novos tempos, a contemporaneidade, reflete até os dias atuais resquícios de uma ausência da equidade de gênero nas relações de trabalho, que por vezes reatualizam dinâmicas de discriminação (ABREU; HIRATA; LOMBARDI, 2016). Por esse motivo, debrucei meus estudos no campo da encenação, porém recortada nas profissionais mulheres da categoria. Pavis (2013) diz que a encenação “é o teatro recolocado no seu lugar, no seu lugar exato, o teatro tornado acessível a um público e a um momento dado. Resta saber o que o torna acessível!” (p.355). Para mim, o lugar do teatro é o lugar onde ele encontra o público, nas mais

diversas formas de encontro, do físico ao temático, à representatividade individual, pessoal, ou coletiva.

Em suma, esta dissertação prezou por olhar o teatro por diversas perspectivas, tanto no que diz respeito às formas de analisar as artes da cena (história, expectativa e criação), quanto na observação da versão da história do teatro que me tinha sido apresentada até então.

Encerro essa narrativa em forma de uma reticência, não de um ponto final. Para mim, o fechamento deste ciclo é claramente a porta de entrada para um universo maior. Ao longo desta investigação, muitas vírgulas foram encontradas. Desejo a partir deste trabalho repensar dimensões mais amplas e profundas do lugar da mulher na cena teatral, na própria definição sobre ser mulher, sobre os efeitos da regionalidade e sobre esse processo de visibilidade na cena brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADELMAN, M.. **Visões da Pós-modernidade: discursos e perspectivas teóricas.** Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/09.pdf>; acesso em: 20 out. 2020.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas.** Trad. Christina Baum. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de, EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (org.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX.** São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Capes, 2008.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e o seu Duplo.** Tradução Teixeira Coelho; revisão da tradução Monica Stahel. - 2ª. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAGAGLI, Beatriz Pagliarini. **“Cisgênero” nos discursos feministas: uma palavra “tão defendida; tão atacada; tão pouco entendida.** Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2018. Disponível em https://www.iel.unicamp.br/arquivos/publicacao/Cisgenero-nos_discursos_feministas_uma_palavra_tao_defendida_tao_atacada_tao_pouco_entendida.pdf . Acesso em: 24 abril 2019.

BALESTRERI, Sílvia. **Verdade e ética no teatro do invisível.** 14º Simpósio Internacional Brecht Society. Porto Alegre. 2013.

BERNSTEIN, Ana. **Marina Abramovic: do corpo do artista, ao corpo do público** em Flora Sússekind, Tânia Dias, Carlito Azevedo (org.) Vozes femininas – gênero, mediação e prática de escrita. Rio de Janeiro. 7 Letras, fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

BIDENT, Christophe. **O Teatro Atravessado.** In: ARJ, Brasil, v. 03, n. 01, jun./jul. 2016, p. 50-64. Disponível em: <http://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8504/6807> Acesso em: 20 fev. 2020.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas: Notas Sobre Uma Teoria Performativa de Assembleia.** Trad. Fernanda Siqueira Miguens. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.

CALVA, Silvia M. Bénard. **Autoetnografía: una metodología cualitativa.** México: Universidad Autónoma de Aguascalientes & El Colegio de Sant Luis, 2019.

CARREIRA, A.; BULHÕES-CARVALHO, A. M. DE. **Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real.** Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 33-44, 15 dez. 2013.

CHAVES, Christianne Pereira Giesbrecht; SIMAO, Roberto; ARAUJO, Claudio Gil

Soares de. **Ausência de variação da flexibilidade durante o ciclo menstrual em universitárias.** Rev Bras Med Esporte, Niterói, v. 8, n. 6, p. 212-218, Dec. 2002. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-86922002000600002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 Mar. 2020.

DA COSTA, José. **Apropriações do comum pela cena do presente: foco em um trabalho de Christiane Jatahy.** In: Revista Lume. n.5 Out., 2014.

DA COSTA, José. **Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e diferença diferida.** Rio de Janeiro: 7 Letras: 2009.

ELLIS, C.; BOCHNER, A. P.. **Autoethnography, personal narrative, reflexivity: research as subject.** In.: NORMAN, D.; LINCOLN, Y. Handbook of qualitative research. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2000.

FEIX, Tania Alice. **O teatro na pós-modernidade: uma tentativa de definição estética** in Artefilosofia. Ouro Preto: IFAC (Instituto de Filosofia, Artes e Cultura), nº 02, p. 180-191, 2006.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.** Sala Preta, São Paulo: v. 8, p. 197-210, 2008.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. **O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea.** In: Revista USP, n. 14, Junho-Agosto, 1992.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea** In: Repertório: Teatro & Dança, nº 16. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: UFBA/PPGAC, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo.** In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.13, n.1, jun 2013, pp. 14-32, 2013.

FONSECA, T. M. G.. **Gênero, subjetividade e trabalho.** Petrópolis: Vozes, 2000.

GUMBRECHT, H.U.. **Epifânia / Presentificação / Dêixis: futuros para as Humanidades e as Artes.** In: *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir.* Rio de Janeiro: Contraponto, pp.119-163, 2004.

HADDAD, Amir. **O teatro e a cidade: O ator cidadão.** Comunicação apresentada no Festival Internacional des Journées Théâtrales de Cartage. IX Session, Tunísia, 1999.

HAYANO, D.M.. **Autoethnography: Paradigms, problems and prospects.** Human Organization, 38 (1), 99-104, 1979.

HILMES, Oliver. **Cosima Wagner: the lady of the Bayreuth**. Yale University Press, New Haven & London, 2010.

HOOKS, Bell. **The will to change: men, masculinity, and love**. New York/London: Washington Square Press, 2004.

JATAHY, Christiane. Intro, 2014.
Disponível em: <<http://christianejatahy.com.br/project/moscou>>.
Acesso em: 22 ago. 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveiras. 1 Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MESQUITA, Priscila de Azevedo Souza; DA SILVA Rosimeire. **(Em) Companhia de Mulheres - Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista: dialogando com a crítica feminista**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, [S.l], v.3, n. 33, p.277-295, nov. 2018. ISSN 2358-6958. Disponível em:
<<http://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018277>>
. Acesso em: 09 ago. 2020.

MOSTAÇO, Edécio. **Incursões e excursões: a cena no regime estético**. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2018.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

PARDO, Ana Lúcia (org). **A teatralidade do humano**. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PROBST, Elisiana Renata; RAMOS, Paulo. **A evolução da mulher no mercado de trabalho**. Instituto Catarinense de Pós-Graduação v.1, n.1, p.1-8, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

PONTES, Heloisa. **Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jouvet e Henriette Morineau**. In: Pro-Posições, v. 17, n. 3 (51) - set./dez. 2006.

RAMOS, Luiz Fernando. **Atrizes merecem cetros e louvores**. Sala Preta, v. 8, p. 189-190, 28 nov. 2008.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis espetacular: a margem de invenção possível**. Tese de livre docência. Universidade de São Paulo, USP. Brasil, 2012.

RAMOS, Luiz Fernando. **Por uma teoria do espetáculo: mimesis e desempenho**. In: Revista Urdimento.Santa Catarina, nº12. p.71-84, 2009.

RAYNER, Francesca. **Teatro Português Contemporâneo: Crítica e Performance/Contemporary Portuguese Theatre: Criticism and Performance (2010-2016)**. Lisboa: Edições Colibri, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RODRIGUES, Francisco Maia. **Intermedialidade e Transmídia: o desdobramento da Narrativa em Assassin's Creed II**. 2013. Disponível em <http://abciber.org.br/simposio2013/anais/pdf/Eixo_5_Entretenimento_Digital/25807a_rq06295785670.pdf> Acesso em: 20 dez.2020

ROMANO, Lúcia R.V.. **De quem é esse corpo? A performatividade feminista no teatro contemporâneo**. Tese (Doutorado). São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. Madrid, 2015. Entrevista concedida a Aurora Fernández Polanco e a Antonio Pradel, Publicada originalmente na Revista Re-visiones, em Madrid, 2015. Traduzido por Michael Kegler e publicada pela Revista Humboldt do Instituto Goethe, em Junho/2016. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html>. Acesso em: 23 jun. 2020.

SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel**. Paris: L'Harmatan, 1998.

SANCHES, João Alberto Lima. **Dramaturgia e Pós-Modernidade: a rapsódia como estratégia pós-moderna para o drama**. Rev. Cena, Porto Alegre, n. 23, p. 101-110, set./dez. 2017.

SÁNCHEZ, José Antonio. **In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes**. Artes, la revista, 12 (19), pp. 36-51, 2013.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madri: Visor, 2007.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SOUZA, Edimilson Evangelista de. **Heleny Guariba: luta e paixão no teatro brasileiro**. 2008. 247 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2008.

TETNOWSKI, J.A. & DAMICO, J.S.. **Autoethnography**. In C.J. Forsythe and H. Copes (Eds.), The Encyclopedia of Social Deviance (pp. 48-50). Thousand Oaks, CA: Sage, 2014.

WESCHEFELDER, Ricardo. **O conceito de extra-campo no cinema: o plano do invisível**. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação. Blumenau, v. 10, n. 2, p. 306-320, 2016.