



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ÍRIS BARBOSA FARIA ALMEIDA VEGA

**EU TENHO QUE ESTAR ONDE EU QUERO ESTAR:
REFLEXÕES DE GÊNERO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE MULHERES EM
CRIAÇÕES DRAMATÚRGICAS E MONTAGENS CÊNICAS**

Salvador

2021

ÍRIS BARBOSA FARIA ALMEIDA VEGA

**EU TENHO QUE ESTAR ONDE EU QUERO ESTAR:
REFLEXÕES DE GÊNERO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE MULHERES EM
CRIAÇÕES DRAMATÚRGICAS E MONTAGENS CÊNICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. George Mascarenhas de Oliveira

Salvador
2021

Vega, Íris Barbosa Faria Almeida.

Eu tenho que estar onde eu quero estar: reflexões de gênero sobre a representação de mulheres em criações dramatúrgicas e montagens cênicas / Íris Barbosa Faria Almeida Vega. - 2021.
126 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. George Mascarenhas de Oliveira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

1. Teatro. 2. Teatro - História e crítica. 3. Teatro e sociedade. 4. Teatro feminista. 5. Mulheres no teatro. 6. Mulheres na arte. 7. Teste de Bechdel-Wallace. I. Oliveira, George Mascarenhas de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792

CDU - 792

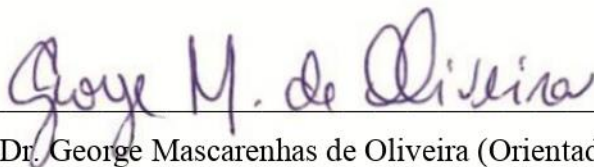
TERMO DE APROVAÇÃO

Íris Barbosa Faria Almeida Vega

“EU TENHO QUE ESTAR ONDE EU QUERO ESTAR: REFLEXÕES DE GÊNERO
SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE MULHERES EM CRIAÇÕES
DRAMATÚRGICAS E MONTAGENS CÊNICAS.”

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

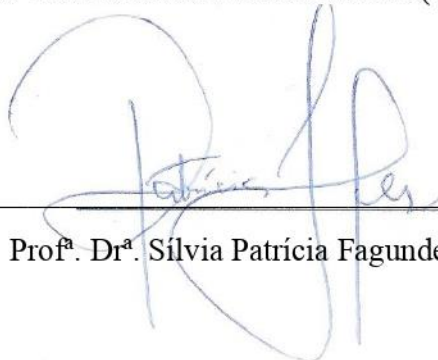
Aprovada em 30 de novembro de 2021.



Prof. Dr. George Mascarenhas de Oliveira (Orientador)



Prof^ª. Dr^ª. Antonia Pereira Bezerra (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Sílvia Patrícia Fagundes (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Eu sou grata a todas as pessoas que me ajudam a ter coragem, porque acredito que o oposto do amor é o medo.

Agradeço à minha irmã caçula, Giulia, por me mostrar a esperança que só uma nova geração pode enxergar.

Agradeço aos professores que me criaram e me mostraram as potências da educação: minha mãe, meu pai e meu bondrasto.

A minha mãe, Janaina, pela vida e pelo suporte incondicional.

Ao meu pai, Lúcio, pelo carinho de sempre.

Ao meu bondrasto, Tio Marcos, que sempre me apoia.

A Tia Mary, que confia em tudo que proponho.

A Thais, que me acompanha diariamente, ajudando a regar meus sonhos.

A George, que me guia nos caminhos da academia e dos palcos.

Ao Nosotras – Coletivo Teatral, em nome de Gabrielle, Júlia e Veridiana, que lembram motivos de não desistir.

A Otávio e Brenda, que enchem tudo de luz com afeto, assim como Rose, Taci e Jandi.

Ao grupo As Desesperadas da FAPESB, em nome de Andressa Menezes, Letícia Bianchi e Amanda Lima.

A Camilla, minha psicóloga, por me ajudar na jornada do autoconhecimento.

Às amigas companheiras que Gabi, Jessiane, Du, Nalva, Marley, Lisa, Barata, Agatha e aos amigos parceiros Selton, Peu, Tuca.

Ao meu cachorro Lírio, que está dormindo aqui do meu lado.

Com amor (e coragem),

Íris

RESUMO

Este trabalho apresenta discussões referentes às presenças de personagens mulheres e das mulheres nas criações de textos teatrais a partir de questionamentos de gênero embasados em perspectivas feministas. Ao longo do trabalho é discutida a seguinte questão: Como configurar estratégias de análise para peças teatrais e montagens cênicas que proponham a discussão e desconstrução de questões de gênero enquanto categoria de análise, considerando-se especialmente o modo como as mulheres são representadas artisticamente? Para tanto, são expostas pesquisas que apresentam desigualdade de gênero em diferentes linguagens artísticas, notadamente nas artes visuais e no cinema e, em outros países, também no teatro. Em seguida, é introduzido um breve estado da arte referente às produções acadêmicas de pesquisadoras brasileiras que, nas artes cênicas, abordam as questões de gênero, assim como são apresentadas algumas obras artísticas e grupos teatrais que exploram essas temáticas na cidade de Salvador. Tendo em vista desenvolver critérios de análise para os espetáculos teatrais, é contextualizado e discutido o Teste de Bechdel-Wallace, que inspirou a criação do exercício-teste Faria-Vega. O Teste Faria-Vega consiste na proposição de um instrumento de análise com caráter de jogo a ser aplicado em textos dramaturgicos e espetáculos teatrais, tendo em vista contribuir para as discussões de gênero no teatro. O teste é aplicado nos textos dramaturgicos *Casa de Bonecas*, *As Velhas*, *Noivas*, *A Mulher Como Campo de Batalha* e em três espetáculos selecionados, *A Primeira Vista*, *Ânsia* e *Refazendo Salomé*. As conclusões desse trabalho expõem ferramentas presentes nas epistemologias teatrais como dispositivos de desconstrução de dicotomias presentes nos paradigmas de gênero, apontando a importância da presença de mulheres e da atenção para o modo como estão as personagens mulheres representadas em cena.

Palavras-chave: Teatro feminista. Mulheres no teatro. Teste de Bechdel-Wallace.

ABSTRACT

The present work deals with the presence of women and female characters in drama and theatre productions, based on gender questions from a feminist perspective. Throughout the work, the following question is addressed: How strategies of analysis can be set up in plays and productions that approach the discussion and deconstruction of gender issues as a category of analysis, especially considering how women are artistically represented? Therefore, research works that present gender inequality in different artistic languages are discussed, notably in the visual arts, cinema and, in other countries, for theatre. Then, a brief state of the art is introduced regarding the academic productions of Brazilian researchers who, in the performing arts, address gender issues as well as some artistic works and theatre groups that explore those themes in the city of Salvador. To develop analytical criteria for theatrical performances, the Bechdel-Wallace Test, which inspired the creation of the Faria-Vega test exercise, is contextualized, and discussed. The Faria-Vega Test consists of a game-like proposition of analysis tool to be applied in dramaturgical scripts and theatrical performances, to contribute to gender discussions in theatre. The test was applied in the plays such as *Casa de Bonecas*, *As Velhas, Noivas*, *A Mulher Como Campo de Batalha* and in three selected productions, *A Primeira Vista*, *Ânsia* and *Refazendo Salomé*. As a result, tools that are present in theatrical epistemologies as devices for deconstructing dichotomies in gender paradigms are presented, pointing out the importance of female presence and the attention to the way in which women characters are represented on stage.

Keywords: Feminist Theatre. Women in theatre. Bechdel-Wallace test.

SUMÁRIO

1 O CORAÇÃO SALTA DE MIM	8
2 TODAS AS COISAS PARA TODOS OS HOMENS?	15
3 PROCUREI VOCÊ. POR TODA A CIDADE	36
4 EU TENHO QUE ESTAR ONDE QUERO ESTAR.....	61
4.1 CRUZEI DOIS RIOS E CHOREI À BEIRA DE UM.....	61
4.2 É DA NATUREZA DO AMOR DESEJAR O FUTURO	93
5 EU SOU O TIPO DE MULHER DE QUEM AS PESSOAS FALAM: QUEM ERA AQUELA MULHER?	113
REFERÊNCIAS.....	117

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ilustração de coluna vertebral.....	9
Figura 2: Radiografia panorâmica da coluna da autora perfil e costas	9
Figura 3: Espetáculo Tibiras, do Coletivo das Liliths	25
Figura 4: Espetáculo Obsessiva Dantesca, da ÀKÀRÀ – Plataforma de Criação em Arte.....	26
Figura 5: Espetáculo A Bunda de Simone, do Grupo Base	27
Figura 6: Espetáculo Isto não é uma mulata, de Mônica Santana.....	28
Figura 7: Espetáculo Diário Rosa.....	29
Figura 8: Espetáculo OXUM, do NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas.....	30
Figura 9: Espetáculo Entrelinhas, do Coletivo Pico Preto.....	30
Figura 10: Espetáculo Sobejo, da Outra Companhia de Teatro	31
Figura 11: Espetáculo Ofélia: sete saltos para se afogar, da Gameleira Artes Integradas	33
Figura 12: Espetáculo Desmontando Cassandra, da Cia. Estupor de Teatro.....	33
Figura 13: Espetáculo Refazendo Salomé, da Mimus - Companhia de Teatro	34
Figura 14: Espetáculo A Primeira Vista, do Nosotras - Coletivo Teatral.....	35
Figura 15: Tirinha <i>The Rule</i>	37
Figura 16: Selo <i>A-marked</i>	39
Figura 17: Registro das integrantes do Nosotras - Coletivo Teatral no Teatro Vila Velha em 2014	63
Figura 18: Espetáculo A Primeira Vista (2018).....	65
Figura 19: Espetáculo A Primeira Vista	69
Figura 20: Espetáculo A Primeira Vista	70
Figura 21: Espetáculo A Primeira Vista	71
Figura 22: Ensaio do espetáculo A Primeira Vista.....	71
Figura 23: Ensaio do espetáculo A Primeira Vista.....	72
Figura 24: Reunião da equipe técnica do espetáculo Ânsia.....	77
Figura 25: Leitura dramática do espetáculo Ânsia.....	78
Figura 26: Espetáculo Ânsia.....	87
Figura 27: Espetáculo Ânsia.....	88
Figura 28: Identidade visual do espetáculo Ânsia	89
Figura 29: Espetáculo Ânsia.....	90
Figura 30: Espetáculo Ânsia.....	90

Figura 31: Laboratórios de teatro físico do espetáculo Ânsia.....	91
Figura 32: Laboratório de experimentações visuais do espetáculo Ânsia.....	92
Figura 33: Espetáculo Refazendo Salomé	102
Figura 34: Espetáculo Refazendo Salomé	104
Figura 35: Refazendo Salomé.....	106
Figura 36: Espetáculo Refazendo Salomé	108
Figura 37: Refazendo Salomé.....	110

1 O CORAÇÃO SALTA DE MIM

[...] Imaginemos um grande colar de pérolas. Removemos o fio. O substituímos por uma haste completamente rígida.

A partir desse momento, as pérolas permanecem em linha reta e se moldam ao bastão sem deixar de ser retilíneas.

Mas, infelizmente, a coluna vertebral não é tratada como um colar de pérolas. (DECROUX, 2000, p. 141-142, tradução nossa)¹

O corpo que carrego não é sustentado por um colar de pérolas. O corpo que me carrega não consiste em um vagão de trem. O corpo que sou se articula como pode, trilhando histórias a partir de percursos que desviam das expectativas relativas ao encadeamento geométrico das vértebras, desde o sacro até a coluna cervical, em escolioses que me acompanham e me conduzem.

Escolioses são curvaturas laterais na coluna vertebral e podem ser dolorosas e até mesmo incapacitantes, mas os casos são considerados cirúrgicos apenas a partir de 45° de desvio. Na radiografia panorâmica da minha coluna (Figura 2), é possível observar duas curvaturas acentuadas em aproximadamente 38°, localizadas na região torácica: uma inclinada para a esquerda, na altura da vértebra T4, e outra à direita, na T11.

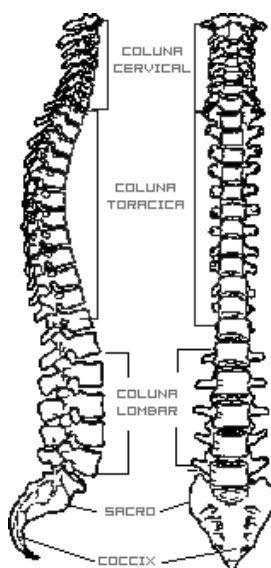
Essa assimetria, devido à sua angulação, me acompanha ao longo da vida. Devido ao fato de que a cirurgia não é recomendada por conta dos riscos de danos neurológicos, seguirei nesse trajeto do corpo desviante, da coluna tortuosa. Essa aparente desarmonia gerada pelas duas hiperescolioses que desenham a minha coluna vertebral, contudo, compõem uma compensação, que gera um equilíbrio estrutural.

Os caminhos tortuosos traçados pelo encadeamento das vértebras presentes na minha coluna vertebral apresentam o seu maior desvio localizado próximo ao coração, este órgão que carrega múltiplos significados, responsável por fazer circular o sangue no corpo inteiro, que é constantemente poetificado. Esse coração bate no

¹ Imaginemos un collar de perlas grandes. Quitamos el hilo. Lo reemplazamos por una varilla completamente rígida. Desde ese momento, las perlas permanecen en línea recta y se amoldan a la varilla sin dejar de estar rectilíneas. Pero desgraciadamente la columna vertebral no se deja tratar como un collar de perlas (DECROUX, 2000, p. 141-142)

peito de uma mulher lésbica, vivenciando, portanto, a misoginia e a lesbofobia, e, no entanto, branca e de classe média, percebo o privilégio de não viver o racismo e os prejuízos sociais da pobreza.

Figura 1: Ilustração de coluna vertebral



Fonte: Só Biologia, 2008-2022²

Figura 2: Radiografia panorâmica da coluna da autora perfil e costas



Fonte: Acervo pessoal

² Disponível em: <https://www.sobiologia.com.br/conteudos/FisiologiaAnimal/sustentacao4.php>. Acesso em: 12 jan. 2021.

Estes desvios vertebrais possibilitaram o meu encontro com o teatro. A minha coluna não permitiu que eu seguisse na ginástica olímpica. Os meus primeiros contatos com aulas de teatro estão situados ainda na infância, em cursos oferecidos na escola em que estudava, os quais passei a frequentar aos nove anos de idade. Permaneci porque me apaixonei. Aos quinze anos, decidi que me graduaria na Escola de Teatro da UFBA, onde estudo desde 2014, ininterruptamente.

Nesses oito anos de vínculo, tornei-me bacharela em Interpretação Teatral em Direção Teatral e, no momento presente, desenvolvo essa pesquisa de mestrado. Ao longo desse processo, participei dos Programas de Bolsas de Iniciações Artística (PIBIArtes) e Científica (PIBIC) e trabalhei, como professora de teatro, em seis escolas de Salvador. Esses processos de profissionalização e inserção no mercado de trabalho e na esfera acadêmica ocorreram, simultaneamente, acompanhados de uma tomada de consciência referente aos feminismos e às questões de gênero.

A localização do meu lugar de fala, conceito explorado pela filósofa e feminista negra Djamila Ribeiro, aponta os caminhos que me levaram a sentir o desejo de abordar, estética e poeticamente, a misoginia e a lesbofobia em minhas pesquisas. Através da “compreensão de que todo mundo fala de algum lugar, a partir de determinadas experiências e pontos de partida” (RIBEIRO *apud* MOREIRA, 2018), consigo identificar em que lugares pulsa o meu desejo de falar, assumindo responsabilidades sociais. Movida pelas possibilidades de respostas sociais situadas no posicionamento político, reconheço minha escolha epistemológica de pesquisa situada nos questionamentos dos paradigmas de gênero no que tange às artes cênicas.

Os reflexos estruturais relativos às questões de gênero, nos contextos de minha instância pessoal, artística e acadêmica, promoveram rupturas subjetivas significativas em mim. Com o passar do tempo, fui percebendo que o desejo de questionar as representações dos paradigmas de gênero e sexualidade se alinharam com os meus objetivos e concepções cênicas. Através do meu fazer artístico, desejo participar do processo de desconstrução de gênero, em sua dinâmica, na perspectiva defendida por Guacira Lopes Louro:

Ao aceitarmos que a construção do gênero é histórica e se faz incessantemente, estamos entendendo que as relações entre homens e

mulheres, os discursos e representações dessas relações estão em constante mudança. Isso supõe que as identidades de gênero estão continuamente se transformando. Sendo assim, é imprescindível admitir que até mesmo as teorias e práticas feministas – com suas críticas aos discursos sobre gênero e suas propostas de desconstrução – estão construindo gênero. (LOURO, 1997, p. 35)

A partir dessa perspectiva, reflito acerca das seguintes questões: Em que medida reproduzo a lógica patriarcal no meu cotidiano, sobretudo no que tange à minha prática artística? De que formas as minhas produções, no âmbito das artes cênicas, colaboram com o processo de desconstrução de gênero? De forma complementar a esses questionamentos, busco compreender de que modo se configuram as representações de mulheres em espetáculos teatrais contemporâneos a partir da perspectiva de gênero e feminismos. Essas questões, que me inquietam e me movem na condição de pesquisadora, têm ganhado cada vez mais espaço no que tange às pesquisas teóricas e práticas no âmbito acadêmico e me percebo inserida nesses territórios.

Essa pesquisa tem como objetivo discutir questões de gênero com base em perspectivas feministas nas artes cênicas. Desse modo, propõe-se a análise de textos dramáticos e de processos de montagem cênica a partir da seguinte questão norteadora: Como configurar estratégias de análise para peças teatrais e montagens cênicas que proponham a discussão e desconstrução de questões de gênero enquanto categoria de análise, considerando-se especialmente o modo como as mulheres são representadas artisticamente?

Nessa dissertação são apresentadas as reverberações de minhas inquietações enquanto artista e pesquisadora. Seu início remonta ao espetáculo *Refazendo Salomé* (2016) que inspirou a escrita do anteprojeto para a seleção do Mestrado em Artes Cênicas do PPGAC/UFBA, pois gerou em mim o encantamento de assistir uma peça na qual era discutidos papéis de gênero, através dos princípios da Mímica Corporal Dramática, técnica com a qual tive contato desde o início da minha formação acadêmica em teatro com o prof. George Mascarenhas, também orientador desta pesquisa. No decorrer do processo, entretanto, descobri outros desejos de pesquisa, que germinaram no decorrer do processo. Desejei, assim, propor reflexões feministas em processos de criações cênicas, a partir do desenvolvimento de um exercício teste, nomeado de Teste Faria-Vega, inspirado no Teste Bechdel-Wallace, que será descrito posteriormente. Com relação às diversas perspectivas feministas, o trabalho se

ampara nas discussões propostas por Guacira Lopes Louro (1997), Simone de Beauvoir (1980), Judith Butler (2003), Kimberlé Crenshaw (2002). Joan Scott (1995). Do ponto de vista das discussões de gênero nas artes cênicas, aponto as diversas produções de pesquisadoras exemplares que se destacam em suas abordagens na produção acadêmica nacional. Dentre elas, destaco as pesquisas realizadas por Antônia Pereira (2018), Patrícia Fagundes (2018; 2020) e Iassanã Martins (2018; 2020), que apresentam perspectivas concentradas na encenação; Luciana Lyra (2020) e Maria Brígida de Miranda (2018), que abordam as áreas de escrita e dramaturgia; Joice Aglae Brondani (2018), Fernanda Júlia Onisajé (2018), Yasmin Nogueira (2018) e Lúcia Romano (2018), que analisam as relações de poder e invisibilização de mulheres na cena; e Stela Fischer (2018) e Letícia Andrade (2021), que se concentram na disseminação dos estudos de gênero relacionados às artes cênicas dentro e fora da academia.

Além da multiplicidade de produções acadêmicas em teatro a partir da perspectiva de gênero desenvolvidas no país, vale ressaltar que a prática teatral contemporânea situada no Brasil também tem trazido, para os mais diversos espaços cênicos, discussões referentes às questões de gêneros e seus desdobramentos na cena. Em diversos casos, com o teor teórico-prático de alguns programas de pós-graduação em Artes Cênicas, as pessoas que estão na cena artística também estão no ambiente acadêmico.

No que tange às práticas teatrais soteropolitanas com ênfase na abordagem das questões de gênero, destaco o Coletivo das Liliths, a ÀRÀKÁ – Plataforma de Criação em Arte, o Teatro Base, a Panacéia Delirante, o NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas, o Coletivo Pico-Preto, a Outra Companhia de Teatro, a Gameleira Artes Integradas e artistas independentes como Mônica Santana.

A partir dessa perspectiva, considero relevante apontar imbricamentos entre os aprendizados sociais relacionados às questões de gênero e as possibilidades presentes na construção de cenas teatrais que buscam analisar as dicotomias socialmente construídas em torno dos estereótipos de gênero que “usualmente concebem homem e mulher como polos opostos que se relacionam dentro de uma lógica invariável de submissão” (LOURO, 1997, p. 21).

Esses estereótipos, socialmente construídos, estabelecem noções inflexíveis que pretendem universalizar os conceitos de *mulher* e *homem*. Em oposição a isso, Guacira Lopes Louro afirma:

A proposição de desconstrução das dicotomias – problematizando a constituição de cada polo, demonstrando que cada um na verdade supõe e contém o outro, evidenciando que cada polo não é uno, mas plural, mostrando que cada polo é, internamente, fraturado e dividido – pode se constituir numa estratégia subversiva e fértil para o pensamento” (LOURO, 1997, p. 31).

Pensar nessa pluralidade a partir das fraturas, das divisões, e por que não das escolioses, me remete, novamente à minha radiografia. Sinto a reverberação da réplica de *Ânsia*, peça teatral escrita pela dramaturga inglesa Sarah Kane (1998): *O coração salta de mim*. Nesta pesquisa, o salto se converte em mergulho nas poéticas de espetáculos teatrais e nas reflexões sobre representação de gênero, como construção social. E da mesma peça, de lirismo vertebral, escolhi as réplicas que nomeiam os capítulos dessa dissertação.

No primeiro capítulo, denominado “TODAS AS COISAS PARA TODOS OS HOMENS?”³, as questões de gênero são relacionadas às artes cênicas, através de discussões propostas da análise do *Boletim Raça e gênero no cinema brasileiro 1970-2016* (CANDIDO *et al.*, 2017) do Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA) da UERJ e da apresentação de um breve estado da arte referente à produção acadêmica nas artes cênicas com foco nas questões de gênero, assim como de grupos teatrais que produzem espetáculos feministas, com ênfase na cidade de Salvador. O primeiro capítulo, aponta a proeminência de homens brancos, em espaços das artes cênicas e apresenta a resistência de caráter feminista no teatro.

No capítulo “PROCUREI VOCÊ. POR TODA A CIDADE”, é abordado o *Teste de Bechdel-Wallace*, perpassando pela sua origem em uma brincadeira presente na tirinha da autora Alisson Bechdel, em 1985, até alcançar a proposição de teste no cinema e no teatro. Para fins desse estudo, foi desenvolvido como jogo teórico-crítico, o *Teste Faria-Vega*, inspirado no *Teste de Bechdel-Wallace*. A discussão sobre o teste e seus desdobramentos têm, como argumentos práticos, a análise de textos

³ A réplica original da peça não tem o ponto de interrogação, acrescentado neste texto para demarcar as inquietações trazidas na pesquisa.

dramáticos clássicos e contemporâneos para identificar as possibilidades e limites de avaliação dos testes acerca das questões de gênero na literatura dramática. Os dois testes são utilizados como categorias de análise para os textos *Casa de Bonecas* (1879), *Noivas* (2013), *As Velhas* (1980) e *A Mulher como Campo de Batalha ou Do Sexo da Mulher como Campo de Batalha na Guerra da Bósnia* (1997), que foram selecionados circunstancialmente ao longo da pesquisa.

O capítulo seguinte “EU TENHO QUE ESTAR ONDE QUERO ESTAR” é dividido em duas subseções. Na primeira, “Cruzei dois rios e chorei à beira de um”, é realizada a análise de duas montagens teatrais dirigidas por mim, *A Primeira Vista* (2019) e *Ânsia* (2020). Na segunda “É da natureza do amor desejar o futuro”, é analisado o espetáculo *Refazendo Salomé* (2016), com dramaturgia e atuação da atriz baiana Deborah Moreira e direção de George Mascarenhas. Essas duas subseções abordam, a partir da visão de diretora, espectadora e pesquisadora, os processos de desconstrução de gênero articulados nos questionamentos propostos nessas obras artísticas.

Com esse trabalho, desejo compreender de que modo produções artísticas podem se alinhar com as discussões de gênero, abordando algumas óticas de representação do papel das mulheres em cena e, especialmente, como a minha própria prática reproduz, de modo inconsciente, a lógica patriarcal no meu cotidiano.

2 TODAS AS COISAS PARA TODOS OS HOMENS?

A produção artística é dominada por homens brancos. São eles que escrevem as histórias. São eles os diretores. São eles que compõem os elencos principais. Essas afirmações aparecem frequentemente nas redes sociais e nos ambientes de produção teatral ou audiovisual. Amparadas pela experiência das artistas, esse discurso se revela também em pesquisas específicas articuladas com o mercado profissional das artes.

Embora não tenha encontrado dados específicos sobre o teatro brasileiro no que se referem à questão, pesquisas diversas apontam para as desigualdades entre mulheres e homens em outras linguagens artísticas, notadamente nas artes visuais e no cinema e, em outros países, também no teatro.

Nas artes visuais, por exemplo, há uma grande disparidade entre o número de artistas homens e mulheres e uma inversão quando se trata da sua representação. Maria Isabel Roque (2018), afirma que:

Na história da arte, mantém-se a disparidade entre o número de artistas masculinos e femininos, mas acrescenta-lhe uma outra, entre o número de mulheres e de homens representados na arte, onde a tendência se inverte, com claro predomínio da figura feminina. Na arte, a mulher não é o sujeito, mas o objeto (ROQUE, 2018, p. 1)

Na mesma direção, Danilo Satou (s.d) indica que na coleção do Museu de Arte de São Paulo – MASP, apenas 6% dos artistas em exposição são mulheres. No entanto, os nus são majoritariamente de mulheres, com 60% das obras.

O Boletim GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa): Raça e gênero no cinema brasileiro 1970-2016 (UERJ, 2017)⁴ indica que “intensas desigualdades continuaram a marcar esse campo da indústria cultural, no qual predomina o gênero masculino e, sobretudo, as pessoas de cor branca” (BOLETIM GEMAA, 2017, p. 1). No boletim destaca-se que as representações giram em torno dos homens de pele branca na cena, sendo eles os maiores responsáveis pelas construções das narrativas roteirizadas, direção e atuação das produções:

⁴ O Boletim GEMAA, criado pelo grupo de pesquisas homônimo com inscrição no CNPq e sede do IESP-UERJ, foi elaborado com dados disponibilizados no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA-ANCINE) referentes a gênero e raça de pessoas trabalhando com direção, roteiro e atuação em filmes com público acima de 500.000 espectadores entre os anos de 1970 e 2016.

De acordo com os dados, entre os anos 1970 e 2016, os homens brancos dominaram os espaços de direção (98% das obras dirigidas), dos roteiros (71% dos roteiros desenvolvidos) e do elenco principal (50% de atores compondo o elenco principal). Nos trabalhos de bastidores, vale ressaltar a ausência da identificação de pessoas não-brancas e apenas 2% de mulheres brancas encarregadas de dirigir filmes, assim como nenhuma mulher negra, 6% de mulheres brancas e 2% de homens negros roteiristas. No que se refere aos elencos principais, são identificadas 36% de mulheres brancas, 9% homens negros e 2% mulheres negras. As estatísticas apresentadas revelam as disparidades referentes às presenças de mulheres (brancas e negras) e homens (brancos e negros) dentro da produção cinematográfica nacional que atinge um grande público. Além de uma visão geral no intervalo de tempo definido, também é revelada a evolução da presença dessas e desses profissionais ao longo das décadas.

Na Inglaterra, o Women in Theatre Forum Report (2020), iniciativa do Sphinx Theatre, da University Women in the Arts e do December Group apresenta um quadro idêntico: 64% dos diretores artísticos, 67% dos cargos de direção, 62% dos artistas, 67% de técnicos, 90% dos agraciados com o Olivier Awards, 90% dos críticos e 73% dos professores de teatro são homens.

Ressalvadas as diferenças de contexto, da realidade, especificidades das linguagens artísticas, dos modos de produção e dos mercados culturais, é possível inferir, a partir desses dados, que a realidade da área teatral no Brasil não se constitui de modo distinto.

As informações disponibilizadas pelo GEMAA, pelo MASP ou pelo Women in Theatre Forum Report geram inquietações e supõem um espelhamento na realidade das produções culturais nas artes cênicas acerca das representações de gênero e propõem reflexões sobre a presença de mulheres também no teatro. Afinal, onde estão as mulheres na cena teatral? De que modo estão presentes e são representadas? Em que medida as produções teatrais refletem ou se afastam das condições de representação de gênero apresentadas nas pesquisas em outras linguagens artísticas? De que modos se manifesta a objetificação da mulher nas artes? Como se configura a participação das mulheres na criação teatral contemporânea? No teatro, todas as coisas são para todos os homens?

Questões dessa natureza, articuladas com o papel da mulher na sociedade e as relações de sexo e gênero estão na centralidade do debate dos movimentos feministas e de sua interface com as artes cênicas.

As diversas produções artísticas e acadêmicas que se amparam no pensamento feminista, em suas variadas vertentes, acompanham as trajetórias dos estudos de gênero e sua busca em validar e construir outras perspectivas da história. Nesse trajeto, houve pesquisadoras que se apoiaram em referenciais tradicionais de modo que fenômenos e realidades foram, em alguns casos, desassociados da ideia de causalidade, o que contradiz os feminismos.

A motivação teórica de compreender gênero como categoria de análise surge no final do século XX, através da presença de lacunas históricas de abordagens das construções hierárquicas relativas às relações entre feminino e masculino. Assim, houve uma rejeição da ideia de determinismo biológico, assim como dos termos “sexo” e “diferença sexual”. Em 1949, Simone de Beauvoir propôs uma análise da socialização enquanto válvula propulsora para “ser mulher” e “ser homem”. Judith Butler, já nos anos 1990, criticou as dicotomias que a divisão sexo (um dado natural) /gênero (uma construção social) produz, questionando em que momento ocorre a construção do gênero.

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. A frase emblemática de Simone de Beauvoir ⁵, no fim dos anos 1940, se reporta à distinção entre sexo e gênero, com a finalidade de contestar os pensamentos biologizantes que justificavam uma suposta inferioridade das mulheres, apontando que “ser mulher” devém de construções sociais e culturais.

A substituição do substantivo “mulher”, que apresenta conotação universal e excludente, para “mulheres”, é uma proposta de Judith Butler (2008) para evidenciar a existência de mulheres brancas, negras, ocidentais, orientais, jovens, idosas, mães, escolarizadas, trabalhadoras, donas de casa, pobres, ricas, por exemplo.

O esforço da filósofa pós-estruturalista Judith Butler em apresentar a ineficácia do uso do termo “mulher” para se referir a essa pluralidade de realidades, surge como

⁵ Simone de Beauvoir (1908-1986) foi uma filósofa existencialista e ativista feminista francesa que criticava opressões morais e religiosas impostas às mulheres de seu tempo.

uma resposta à afirmação da filósofa existencialista Simone de Beauvoir. Butler complementa a afirmação de Beauvoir com: “Não há nada em sua explicação que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (BUTLER, 2003, p. 27), tendo em vista tensionar os limites entre os conceitos de sexo e gênero.

A tentativa inicial de estudos de gênero propõe a abordagem de uma nova história, baseada em revisões das premissas e critérios utilizados nos estudos científicos, de modo a incluir eixos de classe (com fundamentação marxista), raça e gênero.

As produções da historiadora Joan Scott (1995) se configuram como obras inaugurais no campo das teorias de gênero, a partir dos anos 1980. A autora parte da perspectiva de gênero, o qual define como um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado. Com isso, gênero é constituído por duas partes, compreendidas entre ser um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças pré-concebidas entre os sexos e ser uma forma primária de dar significado às relações de poder.

Além disso, a autora aponta que gênero possui diversos subconjuntos, com quatro elementos interrelacionados que não operam simultaneamente. São símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas e constantemente contraditórias. O primeiro elemento aponta “Eva e Maria como símbolos da mulher, por exemplo, na tradição cristã ocidental - mas também mitos de luz e escuridão, purificação e poluição, inocência e corrupção” (SCOTT, 1995, p. 86). O segundo, consiste em conceitos normativos responsáveis por expressar interpretações dos símbolos, conforme a autora apresenta no seguinte exemplo:

[...] grupos religiosos fundamentalistas atuais, que querem ligar necessariamente suas práticas à restauração do papel ‘tradicional’ das mulheres, supostamente mais autêntico, embora, na realidade, haja poucos antecedentes históricos que testemunhem a existência incontestada de um tal papel (SCOTT, 1995, p. 86)

O terceiro elemento apresentado é a análise, nas novas pesquisas históricas, que debata a aparência da representação binária de gênero, incluindo concepção de política. Sobre isso, Joan Scott (1995) defende que o gênero não é constituído apenas através do parentesco, mas também “igualmente na economia e na organização política, que, pelo menos em nossa sociedade, operam atualmente de maneira amplamente independente do parentesco” (SCOTT, 1995, p. 87).

O último elemento consiste na identidade subjetiva, compreendendo as contribuições da psicanálise em relação à reprodução de gênero, mas investigando a história para analisar a identidade de gênero, sem se ater apenas ao medo da castração. A autora defende que o aprofundamento das questões exploradas em sua pesquisa culminará no surgimento de uma nova história, com as seguintes características:

[...] oferecerá novas perspectivas sobre velhas questões (como, por exemplo, é imposto o poder político, qual é o impacto da guerra sobre a sociedade), redefinirá velhas questões em novos termos (introduzindo, por exemplo, considerações sobre a família e a sexualidade no estudo da economia e da guerra), tornará as mulheres visíveis como participantes ativas e criará uma distância analítica entre a linguagem aparentemente fixa do passado e nossa própria terminologia. Além disso, esta nova história abrirá possibilidades para a reflexão sobre atuais estratégias políticas feministas e o futuro (utópico), pois ela sugere que o gênero deve ser redefinido e reestruturado em conjunção com uma visão de igualdade política e social que inclua não somente o sexo, mas também a classe e a raça. (SCOTT, 1995, p. 93)

Segundo Judith Butler, todas as culturas de minorias que não enquadravam com o padrão eurocêntrico e etnocêntrico estavam submetidas ao modelo falocêntrico. A leitura de gênero proposta pela autora defende a performance enquanto elemento compositor da identidade. Essas performances negociam, portanto, as relações de poder, a partir das hierarquias construídas nos papéis sociais desempenhados.

Nesse sentido, vale ressaltar o conceito de *interseccionalidade*, apontando a existência de uma multiplicidade de condições vivenciadas por mulheres que impede a generalização proposta na conceituação da mulher como o oposto do homem universal, que é, em diversos contextos, sinônimo de “ser humano”. Em uma perspectiva decolonial, Grada Kilomba apresenta a anedota “uma mulher Negra diz que ela é uma mulher Negra, uma mulher branca diz que ela é uma mulher, um homem branco diz que é uma pessoa” (KILOMBA, 2016, p. 8).

A desumanização e consequente objetificação dos corpos se apresenta a partir de injustiças sociais de diversos âmbitos que atingem desde contextos de mortalidade e acesso ao mercado de trabalho até situações de silenciamento e desautorização. Para transformar essa realidade, é necessário entender que essas circunstâncias devêm de camadas de opressão estrutural e não de justificativas relacionadas à essência dentro dos paradigmas de gênero.

O movimento provocado pelas pautas feministas tem forjado o aparecimento de grupos e ações artísticas, tanto em contextos acadêmicos quanto não-acadêmicos, cujo propósito é promover mudanças e ampliar o debate, incluindo questões dessa ordem no teatro.

Lúcia Romano (2019) considera que a partir da década de 2010, houve uma ampliação do debate entre as artistas no Brasil, especialmente mais jovens, e o surgimento de grupos teatrais profissionais e não-profissionais, abrigadas pela noção de *teatrA feminista*, como forma de ativismo⁶, com o propósito de diminuir as desigualdades de gênero, ampliando o olhar crítico sobre as relações e promovendo intervenções poéticas e performativas no campo social.

A teatrA levou ao compartilhamento de pesquisas (tentando tornar as fontes mais acessíveis) e de novas criações. Abraçou o debate sobre o “lugar de fala” e sobre as novas diferenciações do sujeito mulher, que incluem a fluidez e a performatividades de gênero – fatores que complexizam a cena e, ao mesmo tempo, derrubam preconceitos que o velho teatro insistia em conservar (ROMANO, 2019, p. 19)

No contexto acadêmico, nota-se um grande desenvolvimento de investigações articuladas com questões de gênero e feminismo, amparadas por grupos de pesquisa com interfaces na graduação e na pós-graduação. Uma busca no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq⁷ indica a existência de 292 grupos de pesquisa no Brasil, em todas as áreas do conhecimento, dos quais 12 da área de Artes, vinculados a Instituições de Ensino Superior ou Institutos Federais com parâmetros de busca “feminismo” na linha de pesquisa e/ou nas palavras-chave dos grupos.

Nas artes cênicas, a reverberação das pesquisas se estende à investigação de diversos aspectos técnicos, poéticos e relacionais, dentre os quais destaco: perspectivas concentradas na encenação, abordagens de investigação das áreas de escrita e dramaturgia, análises das relações de poder e invisibilização de mulheres na cena e disseminação dos estudos de gênero relacionados às artes cênicas dentro e fora da academia.

A partir dessas categorias, trago a abordagem de pesquisadoras exemplares que contribuem para essa produção acadêmica, tendo em vista apresentar uma breve

⁶ Formas de ativismo através da expressão artística

⁷ Dados coletados em outubro/2021. Fonte: <http://lattes.cnpq.br/web/dgp>

contextualização desses campos de investigação: Antônia Pereira (2018), Patrícia Fagundes (2018; 2020) e Iassanã Martins (2018; 2020), que apresentam perspectivas concentradas na encenação, Luciana Lyra (2020) e Maria Brígida de Miranda (2018), que abordam as áreas de escrita e dramaturgia, Joice Aglae (2018), Fernanda Júlia Onisajé (2018), Yasmin Nogueira (2018) e Lúcia Romano (2018), que analisam as relações de poder e invisibilização de mulheres na cena, e Stela Fischer (2018) e Letícia Andrade (2021), que se concentram na disseminação dos estudos de gênero relacionados às artes cênicas dentro e fora da academia.

Ao longo do meu percurso de graduação e na pós-graduação tive a oportunidade de um encontro com duas mulheres pesquisadoras, cujas pesquisas me foram apresentadas no momento em que as teorias de gênero e feminismos começaram a compor o meu repertório: Antônia Pereira, atriz, dramaturga e professora titular da Universidade Federal da Bahia e Patrícia Fagundes, encenadora e professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

Antônia Pereira tem sua pesquisa dirigida aos estudos de gênero, arte e subjetividade e ao *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal. Ao descrever um dos seus processos, declara:

A ênfase é dada à encenação de narrativas pessoais, à produção e representação de histórias de vida que alimentam e motivam o debate acerca das noções de gênero e identidade. Como esses complexos conceitos se colocam no universo particular da pesquisa artística? Nesse percurso, assumo naturalmente o ponto de vista da encenadora e dramaturgista, da agenciadora e organizadora de materiais textuais, oriundos de uma dramaturgia colaborativa. (PEREIRA, 2018, p. 14)

Patrícia Fagundes, professora associada do Departamento de Arte Dramática, do PPGAC da UFRGS e encenadora, também tem uma produção centrada em processos de encenação. O meu contato com Patrícia Fagundes se deu, também em sala de aula, quando da minha participação no programa de mobilidade acadêmica na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A partir das discussões propostas por Patrícia Fagundes, passei a trazer minha militância feminista para as concepções de cena das peças que dirigi.

Mulheres que criam, que tecem suas histórias na cena, na vida, que estabelecem relações com a criação cênica e com a escrita. É preciso propor uma reflexão crítica sobre as estruturas que se apresentam naturalizadas e que inserem um jeito específico de pensar e de narrar. (FAGUNDES; MARTINS, 2018, p. 109)

Algumas das produções de Patrícia Fagundes foram desenvolvidas com Iassanã Martins, atriz, iluminadora, professora colaboradora no Departamento de Artes Cênicas da UDESC, Mestre e Doutoranda no PPGAC – UFRGS. Juntas, analisaram diversas abordagens cênicas feministas enquanto instauradoras de “microterritórios de sociabilidade, zonas contaminantes permeadas por potencial transformador, interstícios temporários onde a experiência e o vislumbre de outras realidades é possível” (FAGUNDES; MARTINS, 2020, p. 101). A partir dessa perspectiva, apontaram: Que o amor e a arte nos ajudem a atravessar as tempestades. Sem esquecer da nossa fúria e da nossa festa, entendendo a festa como uma ética, um modo uma forma de negociar com a morte e reinventar o mundo. (FAGUNDES; MARTINS, 2020, p. 109)

Em relação às pesquisas que abordam as áreas de escrita e dramaturgia, destaco Luciana Lyra e Maria Brígida de Miranda. Luciana Lyra é atriz, performer, encenadora, diretora, dramaturga, escritora, professora adjunta da UERJ e coordenadora do grupo de pesquisa MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas Artes (CNPq). A artista investiga a escrita performática a partir do desenvolvimento do conceito de f(r)iccional, que consiste em:

Um exercício contínuo de liberdade, de autonomia, com fins de emancipação da pesquisadora e do pesquisador das artes na experimentação, na vida, criadora e criador por excelência, saindo de um reduto imposto rumo aos quintais, aos terreiros, aos ancestrais ao campo de alteridade, atritando arte/vida e legitimando os discursos autorais. (LYRA, 2020, p. 6).

Maria Brígida de Miranda coordena o Grupo de Pesquisa Poéticas Teatrais, é professora da UDESC e pesquisa nas áreas de prática teatral, arte e gênero, teatro feminista, sistemas de treinamento de atores e atrizes, práticas marciais e meditativas, a partir da seguinte escolha:

[...] encenar peças escritas por mulheres em propostas pedagógicas ou profissionais como um cultivo feminista. A questão da invisibilidade do trabalho de dramaturgas pode ser observada por nós, professoras, ao examinarmos as bibliografias das disciplinas de dramaturgia e história do teatro em nossas graduações. A primeira impressão é que não existem mulheres escrevendo para o teatro, e se escrevem, parecem não publicar, e se publicam, parecem não ser consideradas relevantes o suficiente para serem lidas. Mas à medida que nos aproximamos dos estudos literários, especialmente daqueles com aporte nas teorias de gênero, temos acesso a uma pletera de textos dramáticos escritos por mulheres em diferentes contextos culturais. (MIRANDA, 2018, p. 236)

Dentro da categoria relacionada às análises das relações de poder e invisibilização de mulheres na cena, destaco as produções de Joice Aglae, Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé), Yasmin Nogueira e Lúcia Romano. Joice Aglae é atriz, diretora e professora da UFBA, Fundadora da Cia Buffa de Teatro - Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas que também esteve presente em meu processo formativo, inclusive como orientadora da montagem de *Ânsia*, minha montagem de conclusão de curso em direção teatral e uma das peças analisadas nesta pesquisa. A partir de suas investigações acerca da bufona, Joice Aglae propõe “uma reflexão sobre a Mulher no decorrer da história, trazendo à tona a cultura do estupro, o machismo, a mulher como objeto de consumo e as relações da mulher com os universos místico, mítico, religioso e capitalista” (AGLAE, 2018, p. 7).

Ainda nos espaços apresentados pela Escola de Teatro da UFBA, apresento duas pesquisadoras que se formaram nessa instituição: Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé), professora na mesma instituição encenadora, dramaturga e pesquisadora das religiões de matrizes afro-brasileiras com foco no candomblé de ketu, e Yasmin Nogueira, professora da Universidade Federal de Sergipe que desenvolve projetos artísticos através da fotografia, gravura, performance, experimentos de hibridismo de linguagens como vídeoinstalações e videoprojeções mapeadas. Ambas apontaram que

Há um padrão eurocêntrico e tele-visivo de atuação imposto na cena teatral de Salvador, uma formatação de corpo, voz e cena. Esse padrão prevê para a atriz negra um espaço de estereotípias e de coadjuvância, atrizes que ambicionam protagonizar espetáculos. (NOGUEIRA, ONISAJÉ, 2018, p. 46)

Fora do território baiano, destaco Lúcia Romano, atriz, pesquisadora teatral, professora da UNESP e coordenadora do Grupo de Pesquisa em Poéticas Atoriais (CNPq). Ela aponta a importância de as artistas estarem dispostas a construir um teatro que faça a diferença, no sentido de somar ao movimento de igualdade entre os gêneros, reconhecendo a presença de artistas, teóricas, pedagogas e técnicas de teatro ao longo dos anos, “Então, perceberão que são também mulheres artistas e militantes feministas, sem medo das portas batendo que a menção da palavra feminismo possa disparar” (ROMANO, 2018, p. 192).

Finalmente, como pesquisadoras concentradas na disseminação dos estudos de gênero relacionados às artes cênicas dentro e fora da academia, destaco Stela Fischer e Letícia Andrade.

A professora da UNESPAR, que desenvolve projetos artísticos e sociais sob a perspectiva de uma cena com ênfase nos feminismos e nos estudos de gênero, Stela Fischer, aborda a disseminação dos estudos de gênero e feministas em graduações e pós-graduações em Artes Cênicas no Brasil. Nesse processo, ela aponta reflexões, como a popularização do feminismo e a ascensão do cyberfeminismo, que justificam esse movimento, das quais destaco:

Outro motivo da incidência destas pesquisas empreendidas por mulheres-pesquisadoras encontra-se no interesse pela articulação crítica de saberes teóricos e práticos que justifiquem a sua arte. São produções científicas e artísticas que necessitam de outras abordagens insurgentes nos níveis epistêmico, político e cultural. É na intersecção de trânsitos possíveis entre as atuais teorias feministas, a criação artística e o ativismo social, colocadas frente a frente, que emerge a desarticulação do androcentrismo institucional, criando espaços arejados para a emergência de outras epistemológicas feministas e decoloniais feita de fissuras e aporias. É uma atitude de rebeldia e resistência diacrônica que convoca as identidades marginalizadas para tomar o centro das discussões sob os vieses político, ético e poético. (FISCHER, 2018, p. 306)

Letícia Andrade é atriz, dramaturga, diretora professora da UFOP e dialoga com as pesquisas do DRAMATIC - Grupo de Pesquisa em Dramaturgia: Teorias, Intermédias e Cena Cultural (CNPq). Atualmente, está realizando sua pesquisa de pós-graduação intitulada *As diretoras atuais no Brasil e Chile: rastreamentos, empoderamentos e estéticas femininas no teatro contemporâneo, sob a supervisão da Profa. Sara del Carmen Rojo de la Rosa*, na UFMG.

Em contextos não-acadêmicos, igualmente, observa-se uma maior visibilidade de grupos e coletivos teatrais, cujo foco de interesse aborda questões de gênero e feminismo. Nesse sentido, destaco o Magdalena Project, que consiste em uma rede internacional de mulheres no teatro contemporâneo que “É uma conexão para diversos grupos de performances e indivíduos cujo interesse comum situa-se no comprometimento de assegurar a visibilidade do empenho artístico das mulheres” (THE MAGDALENA PROJECT, 2018, *online*).

No território baiano, há alguns grupos teatrais centrados em produções voltadas para as temáticas de gênero, dentre eles, o Coletivo das Liliths, a ÀRÀKÁ –

Plataforma de Criação em Arte, o Teatro Base, a Panaceia Delirante, o NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas, o Coletivo Pico-Preto, a Outra Companhia de Teatro, a Gameleira Artes Integradas e artistas independentes como Mônica Santana.

O Coletivo das Liliths é composto exclusivamente por artistas mulheres e LGBTQIA+ e estreou diversas peças com dramaturgias autorais que discutem violências de gênero. *Tibiras* (2019) é um espetáculo que investiga as diversas brasilidades a partir da “trajetória de Tibira, existência tupinambá assassinada em praça pública em São Luís do Maranhão em 1614, o crime, que marcou a história do Brasil, é considerado como o primeiro assassinato lgbtfóbico registrado no período colonial do país” (SECULTBA, 2021, *online*).

Figura 3: Espetáculo *Tibiras*, do Coletivo das Liliths.



Fonte: Bahia Já, foto por Anderson Rodrigues, (2021)⁸

A ÀRÀKÁ – Plataforma de Criação em Arte, em que trabalha Laís Machado, pesquisadora feminista, crítica e produtora, formada pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA), “desenvolve estudos sobre transe e fluxo como meio de produção de presenças e um estudo decolonial da cena experimental”

⁸ Disponível em: <https://www.bahiaja.com.br/cultura/noticia/2021/03/09/coletivo-das-liliths-lanca-videos-poemas-nesta-semana,131043,0.html>. Acesso em: 13 mar. 2021.

(DEVIRES, 2018, *online*). *Obsessiva Dantesca*, solo da artista consiste em uma criação de sua autoria compartilhada com a direção artística de Diego Pinheiro e esteve em cartaz entre os anos 2016 e 2018.

Obsessiva Dantesca propõe um espaço de ritualização das obsessões políticas, existenciais e filosóficas, mesclando duas estruturas estéticas: o show e o rito performer vai expondo temas e situações-tabu referentes à condição da mulher negra através de representações, músicas autorais e improvisação, ao mesmo tempo em que consome bebidas alcoólicas, que também são dadas pelo público, subvertendo a lógica da vulnerabilização da mulher mediante a embriaguez. Sobre política e outros afrofuturismos. (SYMPLA, 2020, *online*)

Figura 4: Espetáculo *Obsessiva Dantesca*, ÀKÀRÀ: Plataforma de Criação em Arte.



Fonte: foto por Taylla de Paula (2016)⁹

Esses dois artistas também compuseram o Teatro Base - Grupo de Pesquisa sobre o Método da Atriz com as atrizes Brisa Morena e Lara Duarte e o ator Diego Alcântara, todos formados na Escola de Teatro da UFBA. O grupo manteve suas atividades entre os anos 2014 e 2016 e ganhou repercussão nacional com o espetáculo com o espetáculo teatral *A Bunda de Simone*:

O título da montagem é uma referência à foto polêmica da filósofa francesa Simone de Beauvoir nua, de costas, tirada pelo fotógrafo ArtShay, em Chicago. É a partir desse acontecimento que o Teatro Base, em *A Bunda de Simone*, traz à tona um texto com inspiração nos escritos da pensadora e em estudos sobre o corpo, o desejo, a mídia e a grande

⁹ Disponível em: <https://www.taylladepaula.com/post/2016/07/19/obsessiva-dantesca>. Acesso em: 13 mar. 2021.

mídia, além de, e o mais importante, histórias das próprias atrizes-performers. O objetivo é apresentar a tentativa de libertação dos padrões citados, expondo, a partir dessa tentativa, as contradições caracterizadas no embate contra uma cultura de escala global. (SECULTBA, 2015)

O grupo encerrou os trabalhos com a *Mostra Abundância* (2016), dentro da qual cada integrante apresentou um solo, todos abordando questões de raça e gênero. Dentre eles, foram apresentados *Escandalosa*, “usando da construção corporal e do movimento para denunciar as várias formas de violência contra a mulher, dando expressão a um problema silencioso” (FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS, 2016), *Mamba Negra*, que “bebe na estética afropunk e atmosfera dos quadrinhos para criar uma personagem anti-heroína, do mundo underground [...] transita entre o masculino e o feminino sem demarcar lugares fixos, nem se tornar uma drag queen” (G1, 2016, *online*) e *Como Medeia Para Minha Mãe*, usando “a atmosfera do trágico numa convergência com a estética contemporânea, aproximada da performance” (ALDEIA NAGÔ, 2016, *online*).

Figura 5: Espetáculo A Bunda de Simone, do Grupo Base.



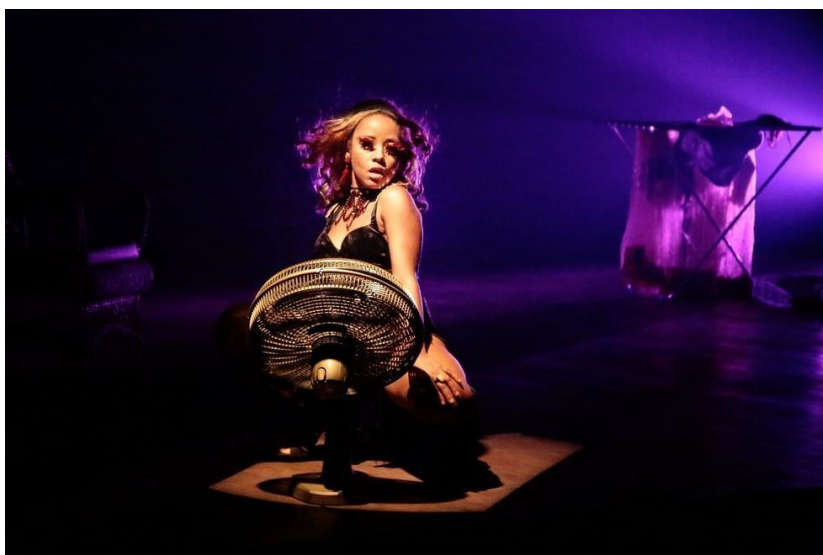
Fonte: Site do Giro – Produções Culturais, foto de João Pedro Matos (2016)¹⁰

¹⁰ Disponível em: <http://www.giroducoesulturais.com/o-corpo-a-espreita-do-feminino/>. Acesso em: 13 mar. 2021.

Também se destacam os trabalhos de Mônica Santana, considerada uma das mulheres mais influentes nas artes pelas ativistas feministas da ONG Think Olga. A artista é mestra e doutoranda no PPGAC da UFBA e compôs os solos *Isso não é uma mulata* (2018) “Com ironia, referências pop e pesquisa histórica, a obra reflete sobre a representação da mulher negra na sociedade brasileira” (G1, 2018) e *Sobretudo Amor* (2017), a partir do projeto *Cartografando Afetos*, que é “fruto de entrevistas com mulheres negras sobre afetividade” (MELANINA DIGITAL, 2016, *online*).

O coletivo Panaceia Delirante é composto por cinco atrizes egressas da Escola de Teatro da UFBA, Jane Santa Cruz, Camila Guilera, Lílith Marques, Milena Flick e Lara Couto. Ganharam visibilidade em 2009, quando, sob direção de Hebe Alves, compuseram o espetáculo *Doroteia*, da peça homônima de Nelson Rodrigues, que consiste num “intrigante jogo de transições e trocas de papéis, desenvolvidos sob a inspiração de quadros de Toulouse-Lautrec e Edgar Degas” (PANACÉIA DELIRANTE, 2011, *online*). Em 2016, algumas de suas integrantes montaram a peça *Diário Rosa*, que também contou com as participações de Larissa Lacerda, Fernanda Beltrão e Fernanda Silva. Na trama, que parte do livro *O Caderno Rosa* de Lori Lamby, de Hilda Hilst, são abordadas temáticas referentes aos estupros de mulheres e meninas, além de outras violências de gênero.

Figura 6: Espetáculo *Isto não é uma mulata*, de Mônica Santana.



Fonte: G1, foto de Adelayá Ojú Bará (2018) ¹¹

¹¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/11/04/espeticulo-isto-nao-e-uma-mulata-e-apresentado-na-sala-do-coro-do-tca.ghtml>. Acesso em: 13 mar. 2021.

O NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas, dirigido pela professora adjunta da Escola de Teatro da UFBA, Fernanda Júlia Onisajé, apresentou diversos espetáculos, dentre eles *Macumba - Uma gira sobre poder* (2016), *Exu – Boca do Universo* (2017) e *Rosas Negras* (2017). O grupo apresenta um projeto político-poético que consiste no encontro entre o teatro e o candomblé:

[...] um fazer cênico afirmativo, que busca um amplo conhecimento da história e da cultura africanas e afro-brasileiras, [...] a necessidade e a importância de um mergulho nessa mitologia e, sendo o Candomblé um dos espaços de salvaguarda dessa herança, ele é, portanto, nosso ponto de partida para esse intento. (ONISAJÉ, 2017, p. 12-13)

O trabalho do Coletivo Pico Preto, dirigido pela artista mulher negra e periférica Jack Elesbão, apresenta o propósito de “desenvolver ações artísticas afirmativas e evidenciar o protagonismo negro nas produções artístico-cultural da cidade” (PICO PRETO, 2020, *online*). Os trabalhos foram iniciados a partir do solo *Entrelinhas* (2012), cuja temática apontava “as diversas expressões da violência contra a mulher, sejam de ordem psicológica, sexual ou emocional, e denunciava o processo cultural de silenciamento do discurso feminino” (FUNCEB, 2020, *online*).

Figura 7: Espetáculo Diário Rosa.



Fonte: Página do Diário Rosa no Facebook, foto de Milena Coelho (2017)¹²

¹² Disponível em:

<https://web.facebook.com/projetodiariorosa/photos/a.1662617163762299/1662617483762267>. Acesso em: 15 mar. 2021.

Figura 8: Espetáculo OXUM, do NATA: Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas.



Fonte: Página do NATA no Facebook, foto de Adelayá Ojú Bará (2018) ¹³

Figura 9: Espetáculo Entrelinhas, do Coletivo Pico Preto.



Fonte: Site Intertv Web, Foto divulgação (2012) ¹⁴

¹³ Disponível em:

https://www.facebook.com/photo/?fbid=1852985988084158&set=a.1852985664750857&rdc=1&_rdr. Acesso em: 14 mar. 2021.

¹⁴ Disponível em: <https://intertvweb.com.br/evento/espeticulo-entrelinhas-sera-apresentado-no-sesc-ribeirao-preto>. Acesso em: 14 mar. 2021.

A Outra Companhia de Teatro, composta pelos artistas da cena Eddy Veríssimo, Luiz Buranga, Israel Barreto, Luiz Antônio Sena Junior, Roquildes Júnior e Anderson Danttas, apresentou diversos espetáculos em espaços culturais, mas também nas ruas, como o espetáculo *Ruínas de Anjos* (2018), uma obra itinerante que “coloca uma luz em personagens que se borram na textura urbana, embaralham os limites entre realidade e ficção”. Destaco o solo *Sobejo* (2016), da atriz Eddy Veríssimo, apresentado em 2016. Sobre a obra, a atriz declara:

[...] retrata a biografia fictícia da personagem Georgina Serrat, uma dona de casa que depositou a fé e felicidade no casamento e tem seus sonhos frustrados pelas agressões do marido. Num misto de flashbacks e depoimentos, vemos uma mulher enclausurada em suas memórias, detalhando um cotidiano cruel e desenrolando uma teia que desemboca num final surpreendente (AGENDA CULTURAL, 2019, *online*)

Figura 10: Espetáculo *Sobejo*, da Outra Companhia de Teatro



Fonte: Agenda Cultural Bahia, Foto de Adeloyá Ojú Bará, 2018¹⁵

A Gameleira Artes Integradas é um coletivo de articulações artísticas multidisciplinares situado em Gameleira da Serra, na Chapada Diamantina e gerido pela artista cênica Raíça Bonfim. Dentre as produções desenvolvidas, há o solo *Ofélia: sete saltos para se afogar* (2015), uma pesquisa de Raíça Bonfim a partir da personagem Ofélia, de Shakespeare, e da máscara da afogada, objeto de sua pesquisa:

¹⁵ Disponível em: <http://agendacultural.ba.gov.br/sobejo-solo-com-eddy-verissimo-2/>. Acesso em: 12 de jan. 2021.

As possibilidades abertas pela interrogação sobre os motivos propulsores de sua tragédia deram a esta personagem uma qualidade dinâmica, no bojo da qual podemos situar uma pluralidade de pulsões criativas e questões filosóficas. Ofélia galgou uma condição plurivalente na qual assenta a representação de uma diversa gama de sujeitos. Ela é ao mesmo tempo a imagem da submissão e sua negação, sendo um corpo que abriga identidades confrontantes (CRIOLA COMUNICAÇÃO, 2015)

A *Cia. Estupor de Teatro*, ligada à UFBA, foi fundada pelos artistas pela atriz Dinah Pereira, Carol Vieira e Gil Teixeira, “se desdobra das investigações dramatúrgicas aos processos de encenação, suas metodologias e aplicações” (TRILOGIA MEMÓRIAS, 2021, *online*). Em 2010, a companhia apresentou a trilogia *Memórias: um grito contra o silêncio e o esquecimento*, com os espetáculos *A Morte nos Olhos*, *A Memória Ferida* e *Na Outra Margem*: “Esta trilogia dramática / se inicia povoada / por tiradas hilárias/para, pouco a pouco, / se adensar e nos conduzir / ao universo do trágico”.

Entre 2015 e 2016 o grupo estreou a trilogia *Identidade e Gênero: algumas questões sobre gênero e identidade em sua diversidade*, a partir de indagações presentes nesse tipo de opressão social. Desse processo, surgiram os espetáculos *X ou Y: Algumas Questões Sobre Gênero*, uma criação colaborativa cênica e dramatúrgica proveniente da partilha de memórias dos atores atravessadas por uma metáfora de Walter Benjamin, *História delas: algumas questões sobre gênero*, embasada em discussões propostas por Chimamanda Ngozi, Heleieth Saffioti, Judith Butler e Rita Segato, e *Desmontando Cassandra*, que propõe uma versão de Tróia de Homero, através da abordagem do livro *Cassandra: narrativa*, de Christa Wolf.

Figura 11: Espetáculo *Ofélia: sete saltos para se afogar*, da Gameleira Artes Integradas.



Fonte: Fundação Cultural Bahia, foto de Carol Garcia (2018) ¹⁶

Figura 12: Espetáculo *Desmontando Cassandra*, da Cia. Estupor de Teatro.



Fonte: Página do espetáculo no Sympia, foto de Anderson Rodrigues (2016) ¹⁷

Em 2016, no mesmo período em que *Desmontando Cassandra* esteve, também estreou *Refazendo Salomé*, um espetáculo da Mimus - Companhia de Teatro.

¹⁶ Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2018/05/13196/KitDifusaoDeTeatro-Releitura-de-William-Shakespeare-leva-Ofelia-para-o-centro-do-palco-em-Ofelia-sete-saltos-para-se-afogar.html>. Acesso em: 10 fev. 2021.

¹⁷ Disponível em: https://www.sympia.com.br/filtebahia---desmontando-cassandra_650387. Acesso em 10 fev. 2021.

Composta pelos artistas George Mascarenhas e Deborah Moreira, ambos com formação na mímica corporal dramática de Étienne Decroux, a Mimus “tem como propósito a criação e pesquisa cênicas a partir da investigação do teatro físico e da dramaturgia, centrada na mímica corporal dramática de Étienne Decroux” (MIMUS, 2021c, *online*). A companhia produziu, em 2016, o espetáculo *Refazendo Salomé* (2016), que tem a voz de Salomé como eixo central para abordar “temáticas e discussões contemporâneas como a exploração midiática de versões diversas de um mesmo fato” (MIMUS, 2021c, *online*).

Figura 13: Espetáculo *Refazendo Salomé*, da Mimus - Companhia de Teatro.



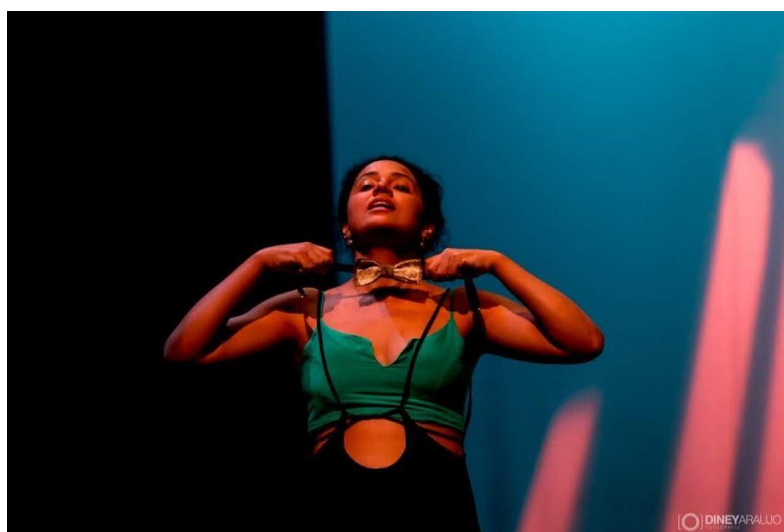
Fonte: Mimus, foto por Sora Maia (2016)¹⁸

O *Nosotras - Coletivo Teatral* é um grupo formado por quatro mulheres artistas: Gabrielle Santana, Júlia Anastácia, Veridiana Neves e eu, arte educadoras e pesquisadoras. Fundado em Salvador, em 2014, teve como primeira ação a *Feira Menemensis*, um encontro de mulheres artistas e artesãs que tiram sua renda de produções autorais. A partir daí, o coletivo se firma como um espaço de desenvolvimento e compartilhamento de poéticas feministas conjuntas e pessoais, com trabalhos que atravessam as produções das membras em diferentes contextos, tanto de forma individual como coletiva, a fim de incentivar a criação artística em diversos aspectos e seguimentos.

¹⁸ Disponível em: <https://mimus.com.br/project/refazendo-salome/>. Acesso em: 22 mar. 2021.

O que move as nossas produções são os questionamentos acerca das representações das mulheres, ao longo dos anos, nas cenas teatrais. Usando as artes cênicas para iluminar as questões de gênero, destaco dois espetáculos: *A Primeira Vista* (2019), com uma perspectiva lesbocentrada, e *Ânsia* (2020), com a proposta de discutir a pedofilia.

Figura 14: Espetáculo *A Primeira Vista*, do *Nosotras - Coletivo Teatral*.



Fonte: Acervo Pessoal, foto por Diney Araujo (2019).

Finalizo esse breve apanhado de produções teatrais como forma de referenciar a presença de artistas e pesquisadoras cujas produções são guiadas pelo que ressoa no meu trabalho me inspirou a nutrir essa pesquisa. Acredito, portanto, na importância de reconhecer essa rede, nomeando-a com o objetivo de fortalecer essas memórias. Com isso, localizo onde o teatro contemporâneo me inspirou e se fez presente em minhas inquietações artísticas.

A identificação do trabalho desses coletivos e artistas individuais possibilita compreender que, embora a iniquidade de gênero seja uma tônica em diversos setores da economia e da sociedade, inclusive no campo artístico, observa-se um movimento de resistência e denúncia promovido por mulheres engajadas na desconstrução da ordem patriarcal e na defesa de possibilidades de consciência, visibilização e afirmação.

3 PROCUREI VOCÊ. POR TODA A CIDADE

Dois aspectos que permearam o desenvolvimento dessa pesquisa foram a tentativa de compreender de que modo se dá a representação de gênero em espetáculos teatrais e o desejo de identificar a abordagem das questões de gênero como categoria de análise nas construções das peças. De que modo se configuram as representações de mulheres em espetáculos teatrais contemporâneos a partir da perspectiva de gênero e feminismos?

No decorrer da investigação, me deparei com o *Teste de Bechdel-Wallace*, inspirado no trabalho da cartunista estadunidense Alisson Bechdel. Nascida em 1960, a escritora publicou a história em quadrinhos *The Essential Dykes to Watch Out For* (BECHDEL, 2008), escrita ao longo de vinte e cinco anos de pesquisa, entre 1983 e 2008. As 392 páginas são recheadas de narrativas lésbicas que surgiram do desejo que a autora sentia de se sentir representada, conforme é revelado nas primeiras páginas do livro, em uma narração autobiográfica.

Naquele relato, Alisson Bechdel conta que se percebeu em um universo de produções centradas em histórias que retratam personagens masculinas em relacionamentos heterossexuais. Decidiu, então, se distanciar dessas temáticas aparentemente mais aceitas do ponto de vista mercadológico e buscou retratar as próprias vivências em suas obras: personagens mulheres em relações lésbicas. Além disso, são discutidas questões como direitos humanos, feminismo, nazismo, maternidade, religião e doenças autoimunes.

A produção se destacou na crítica e se tornou popular, não apenas por conta da escassez de obras nessa temática, mas também pelo fato de que as tramas acompanharam eventos políticos contemporâneos e as transformações na cultura lésbica. A cada página do livro, há uma história independente, com seu respectivo título, mas que compõe a sequência apresentada e a evolução das personagens ao longo do tempo.

Dentre centenas de títulos, há um que ganhou distinta notoriedade e foi inspirado em uma conversa da autora com sua amiga, Liz Wallace. *The Rule (A Regra)* (BECHDEL, 1985, p. 265) é uma tirinha formada por uma sequência de nove

quadrinhos com um diálogo entre duas personagens mulheres, que formam um casal inter-racial, em um encontro romântico (Figura 15).

Figura 15: Tirinha The Rule



Fonte: *The Essential Dykes to Watch Out For*, Editora Mariner, 2008, p. 265.

As duas mulheres estão passando pela entrada de um cinema até que a personagem branca propõe que assistam a um filme. Elas têm o seguinte diálogo:

Mo: Quer ver um filme e comer uma pipoca?

Ginger: Bom... Não sei... Eu tenho essa regra, veja... Eu só vou ao cinema se o filme satisfizer a três requisitos básicos. Um, tem que ter pelo menos duas mulheres, que, dois, conversem entre si sobre, três, algo além de homem.

Mo: Bem restrita, mas uma boa ideia.

Ginger: Sem brincadeira, o último filme que pude ver foi Alien... As duas mulheres conversam entre si sobre o monstro.

Mo: Quer ir pra minha casa e fazer pipoca?

Ginger: Aí, sim!

(BECHDEL, 1985, p. 265, tradução nossa)

Enquanto o diálogo ocorre, elas passam por cartazes de filmes que apresentam homens carregando armas: em *The Mercenary* (O Mercenário), uma metralhadora, em *The Barbarian* (O Bárbaro), uma espada e, em *The Vigilante* (O Miliciano), uma pistola. Desenhados nos cartazes, se encontram os protagonistas das histórias, carregando suas respectivas armas posicionadas na altura de seus pênis. O recurso gráfico utilizado pela autora permite analogias referentes a estratégias de poder na relação de gênero.

Vale ressaltar que, dentro da lógica normativa do patriarcado presente em diversas filosofias e rituais, pênis e armas são símbolos de agressividade usados contra mulheres. Nesse sentido, as mulheres são tomadas como seres universais em oposição aos homens, também compreendidos em um caráter universalizante.

[...] o pênis sempre foi um símbolo de poder porque nas culturas que valorizam a força física o membro masculino perfura, penetra e domina o órgão feminino. Para explicar o complexo de Édipo na teoria psicanalítica recorre-se à lenda grega em que Édipo fere e mata seu pai, Laio, com um bastão, símbolo fálico, para depois se casar com a própria mãe. (ARIAS, 2019, p. 1)

The Rule se popularizou e deu origem ao *Teste de Bechdel-Wallace*, que consiste na aplicação da regra apresentada na tirinha. Em 2013, a atriz sueca ativista da representatividade de mulheres em produções cinematográficas e diretora de uma sala de cinema em Estocolmo, Ellen Tejle, desenvolveu um selo (*A-marked*) para colocar nos filmes, exibidos em seu cinema, que correspondessem aos critérios do teste. Esse movimento passou a ser utilizado em diversos países.

Para receber o selo *A-Marked* (Figura 16), é realizada uma avaliação em que se analisa se o filme responde positivamente às três perguntas: *Há pelo menos duas mulheres em cena? As mulheres em questão conversam entre si? O assunto abordado corresponde a temáticas que não sejam relativas a homens?*

Figura 16: Selo A-marked

Fonte: Mulher no Cinema, matéria de Luísa Pércola (2017) ¹⁹

No ambiente virtual, foi criado o site bechdeltest.com que propaga o teste, explicando o seu funcionamento e permitindo que as pessoas que o acessem contribuam com a avaliação de novos títulos. Qualquer pessoa pode acessar o endereço eletrônico, adicionar o nome do filme, fazer um comentário sobre ele e analisá-lo segundo o *Teste de Bechdel-Wallace*, o que será conferido pelas pessoas responsáveis pela administração do site. Além disso, é possível consultar essa lista *online* em construção, em que, atualmente, constam 9190 filmes.²⁰

Vale ressaltar que o Brasil foi o primeiro país da América Latina a adotá-lo, sob iniciativa da diretora da Ancine, Débora Ivanov, em 2017. Lamentavelmente, os registros de filmes brasileiros A-marked, que poderiam trazer alguns exemplos, não estão disponíveis neste momento no perfil das redes sociais Bechdel-Brasil. Em 2015, foi lançado o bechdeltheatre.com, uma proposta análoga ao bechdeltest.com, mas dentro da esfera teatral. As artistas inglesas Beth Watson e Pippa Sa iniciaram o projeto com o objetivo de gerar discussões acerca de representações de mulheres nos palcos. Além disso, visaram sinalizar peças com temáticas de gênero em cartaz ao público feminista que, segundo as autoras, “podem não ir ao teatro com tanta regularidade” (WATSON; SÁ, 2021, *online*). Esse movimento também colaborou com

¹⁹ Disponível em: <https://mulhernocinema.com/noticias/brasil-adota-selo-para-marcas-filmes-aprovados-no-teste-de-bechdel-wallace/>. Acesso em: 02 nov. 2020.

²⁰ Dado verificado em 13/08/2021.

a promoção e divulgação de espetáculos e artistas com pouco espaço na mídia a atingirem um público interessado.

O questionamento da presença e envolvimento das mulheres nas obras surge como uma cobrança social de mudança, revelada pelas proporções atingidas pelo *Teste de Bechdel-Wallace* e pela dificuldade presente no encontro de obras que podem receber o selo *A-Marked*. Nesse sentido, Ellen Tejle percebeu transformações no cinema sueco ao longo de quatro anos de aplicação.

A indústria cinematográfica sueca está bem mais consciente. [Os profissionais] de fato olham para seus roteiros e trocam o sexo do personagem. Por que 99% dos papéis são masculinos? Talvez o filme fique melhor se isso mudar! Então [os realizadores] estão realmente trocando sexo e também a origem étnica de seus personagens. Os lançamentos, hoje, têm diversidade muito maior. E esse era meu objetivo: criei a campanha para espalhar consciência. (TEJLE, 2017, *online*)

As três questões suscitadas apresentam, portanto, potências transformadoras, desde os incômodos gerados pela tirinha e a elaboração do teste, até sua aplicação no cinema, no teatro as e as possibilidades de mudanças nos paradigmas da produção cultural. Entretanto, compreendo que essas respostas são insuficientes para determinar a qualidade da discussão realizada por uma obra e menos ainda para categorizá-la como feminista.

Compreendo que o teste se propõe a gerar questionamentos, a partir das provocações propostas por Alison Bechdel em sua tirinha. Bechdel, por sua vez, ao ser questionada acerca da origem do Teste, afirma que ele surgiu de uma piada e não com o objetivo de se tornar parâmetro para a análise de obras.

É uma história bastante engraçada, porque eu nunca o criei para declará-lo como uma métrica que as pessoas deveriam usar. Foi meio que uma piada entre mim e minhas amigas nos anos 1980. As feministas com quem eu saía naquela época e eu nos sentíamos ignoradas pela cultura, porque ela era dedicada a homens brancos e héteros. E nós fazíamos piadas a respeito de como não tínhamos filmes com mulheres que se parecessem com pessoas verdadeiras, que falassem umas com as outras. Parecia ser impossível. Foi uma piada que sumiria se não fossem por algumas estudantes feministas de cinema, mais ou menos 20 anos depois, que a encontraram e acharam que expressava bem as dificuldades delas para contarem histórias sobre a vida delas. E aí, quando surgiu a internet, começou essa tração. Vinte anos depois de ter sido feita, tornou-se essa coisa. É bem engraçado ser associada a isso. (BECHDEL, 2019, *online*)

A análise crítica do Teste pode ser ampliada recorrendo-se à própria tirinha *The Rule* (A Regra). O último filme assistido pela personagem que explica as regras, *Alien*, apresenta duas mulheres conversando entre si sobre um monstro. Esse filme, apesar de se enquadrar às regras apresentadas, não aponta debates que permitem considerá-lo como feminista. Desse modo, o oposto também pode ocorrer, a partir de produções que não se alinham ao teste, mas ainda assim são capazes de promover discussões feministas.

A excessiva restrição das questões do *Teste de Bechdel-Wallace* dificulta a discussão acerca de outros elementos presentes nos enredos. A interseção gerada pelos três questionamentos, referentes a produções cinematográficas ou teatrais, estabeleceu possíveis categorias de análise dessas obras na esfera da discussão de gênero, gerando, conseqüentemente, novas questões: *Por que há poucas mulheres em cena? Por que as mulheres em questão dialogam pouco? Por que os diálogos que elas desenvolvem são centrados na temática masculina?*

A partir das reformulações sugeridas, essas perguntas ampliam a discussão proposta pelo *Teste de Bechdel-Wallace*, acrescentando possibilidades de análises conectadas com os incômodos que geraram os questionamentos presentes na história em quadrinhos. Dessa forma, visando dar continuidade ao jogo proposto por Bechdel em sua tirinha, tentei aproximar o teste da minha própria perspectiva, alinhando-o a partir de questões que considero ter a potência de aprofundar essas categorias de análise.

Sob inspiração do *Teste de Bechdel-Wallace*, proponho, como jogo, uma versão do teste que nomeio *Faria-Vega*, a partir de dois nomes que compõem a minha identidade.

Carrego o sobrenome *Faria* desde o meu nascimento, enquanto herança da minha mãe, uma conexão verbal ao meu cordão umbilical. O *Vega*, entretanto, é uma conquista recente, fruto do reconhecimento socioafetivo do meu pai adotivo, que me cria desde antes dos meus dois anos de idade. Esses nomes se configuram como representações das referências que carrego de mãe e pai, a mulher e o homem que primeiro me apresentaram o mundo e com quem construo questionamentos diários acerca de papéis de gênero socialmente estabelecidos.

Desse modo, *Faria-Vega* foi o nome selecionado para batizar a minha proposta de estudo de textos e encenações, a partir da brincadeira de Alison Bechdel, para compreender se “a ‘utopia feminista’, que veio desembocar na proposta de erradicação do conceito de gênero, com vistas à criação de uma cultura não-sexista, pode encontrar realização nas artes cênicas” (ROMANO, 2009, p. 225). O objetivo presente é, portanto, o de compreender categorias de análise que permitam discutir se uma peça abarca ou não questões feministas contemporâneas.

Inspirada pela objetividade que as formulações de Alison Bechdel suscitam e tendo em vista a abertura de discussões relacionadas a equidade de gênero fomentadas por essas questões, o *Teste Faria-Vega* propõe três novas perguntas que podem ser aplicadas a textos teatrais: *As presenças das personagens mulheres são relevantes para os desenvolvimentos das dramaturgias? Suas existências apenas dão manutenção às ações relacionadas aos homens? Essa dramaturgia foi escrita por uma mulher?*

Para refletir acerca das questões suscitadas pelos *Testes de Bechdel-Wallace* e *Faria-Vega*, recorri à aplicação de ambos os testes em alguns textos teatrais selecionados, que serão apresentados no decorrer desse capítulo: *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, *As Velhas* (1980), de Lourdes Ramalho, *Noivas* (2013), de Cleise Mendes e *A Mulher como Campo de Batalha ou Do Sexo da Mulher como Campo de Batalha na Guerra da Bósnia* (1997), de Matei Visniec.

Essa é uma pequena amostra aleatória de textos, cuja seleção foi construída sem categorias prévias, mas definida por circunstâncias específicas no decorrer da pesquisa, em aulas, seminários e encontros com pesquisadoras e pesquisadores. Os textos são utilizados aqui para exemplificar a aplicação do teste e algumas possibilidades de levantamento de categorias analíticas. Curiosamente, a seleção se configurou com dois textos escritos por dramaturgas brasileiras, a carioca-baiana

Cleise Mendes²¹ e a potiguar-paraibana Lourdes Ramalho²² e dois textos escritos por homens europeus, Henrik Ibsen, dramaturgo norueguês, e Mattei Visniec, romeno-francês. Ressalto que a escolha dos textos foi sendo realizada circunstancialmente, tendo em mente o Teste Bechdel-Wallace, mas antes da definição das questões para o exercício Faria-Vega.

O primeiro exemplo a ser analisado consiste em um drama que propõe uma transferência do papel de gênero, referente aos locais que sua protagonista percorre ao longo da curva dramática. Usarei, como base, a peça *Casa de Bonecas* (1879), assinada pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906). *Casa de Bonecas* foi um dos textos utilizados no programa da disciplina Dramaturgia e Realismo, ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara na qual realizei o estágio docente como atividade do Mestrado em Artes Cênicas. Como exercício didático de análise dramatúrgica, apresentei aos estudantes e aplicamos o Teste Bechdel-Wallace.

Esse drama realista é composto por três atos, em torno da personagem central Nora Helmer, cujo marido, Torvald Helmer, é um poderoso diretor de banco que a considera inocente e fútil. Na peça, Nora é chantageada por um funcionário do banco que ameaça revelar um crime cometido por ela anos antes e, portanto, trazer desonra para ela e o marido, caso ela não convença o marido a mantê-lo no emprego. Visando salvar o cônjuge de uma doença grave, Nora teria falsificado a assinatura de seu falecido pai em um empréstimo, de forma sigilosa.

No final da peça, ao ter conhecimento da história, Helmer, enfurecido, humilha Nora, que, para realizar uma busca por sua liberdade e individualidade, abandona seus filhos e marido, partindo para uma jornada autônoma. A personagem articula os

²¹ Cleise Mendes é escritora, atriz e realiza o trabalho de criação e adaptação de textos para teatro. Possui licenciatura em Letras (1972), bacharelado em Estudos Literários (1974), mestrado em Letras e Linguística (1985) e doutorado em Letras e Linguística (2001), todos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente é professora da UFBA, membro da Academia de Letras da Bahia (ALB), conselheira do Conselho Estadual de Cultura da Bahia (CEC-BA) e membro de corpo editorial da revista *Repertório Teatro & Dança*.

²² Lourdes Ramalho (1920-2019) escritora, professora, poeta, dramaturga e pesquisadora. Como pesquisadora, foi uma das referências mundiais da obra do escritor espanhol Federico García Lorca.

incômodos das violências gênero que sofreu ao longo de sua vida para explicar as razões de sua partida a Torvald:

NORA: (imperturbável) Quero dizer que das mãos de papai passei para as suas. Você arranhou tudo ao seu gosto, gosto que eu partilhava, ou fingia partilhar, não sei ao certo; talvez ambas as coisas, ora uma, ora outra. Olhando para trás, agora, parece-me que vivi aqui como vive a gente pobre, que mal consegue ganhar o seu sustento. Vivi das gracinhas que fazia para você, Torvald; mas era o que lhe convinha. Você e papai cometeram um grande crime contra mim. Se eu de nada sirvo, a culpa é de vocês.

HELMER: Como você é injusta, Nora e ingrata! Não foi feliz aqui? NORA Nunca. Julguei que sim, mas nunca fui.

HELMER: Não foi ... nunca foi feliz?!

NORA: Nunca; era alegre, nada mais. (IBSEN, 2007, p. 96-97)

A polêmica peça gerou grande repercussão e até mesmo censuras, por questionar a instituição do casamento, os paradigmas relativos à ausência de pautas referentes aos direitos das mulheres (ROMANO, 2018, p. 178), em meio às reivindicações de caráter socialista no período em que se localiza a primeira onda do feminismo, entre o fim do século XIX e meados do século XX. Sobre as organizações políticas de mulheres nesse período histórico, Bruna Santiago Franchini (2017) aponta:

As primeiras reivindicações feministas foram, então, por esses direitos que, à época, eram os considerados básicos: o voto, a participação política e na vida pública — porque, vale lembrar, o lugar da mulher sempre foi dentro de casa, principalmente na sociedade inglesa vitoriana, em que a mulher devia ser o “anjo do lar”. As feministas da primeira onda questionavam a imposição de papéis submissos e passivos às mulheres. Naturalmente, essas mulheres que reivindicavam o direito ao voto — que se denominavam as *suffragettes* —, apesar de na prática serem subordinadas de seus maridos ou pais, não eram sua propriedade institucional e jurídica (diferente das mulheres negras estadunidenses). Há um feminismo de primeira onda, portanto, que além de lutar por esses direitos políticos, lutou por algo ainda mais básico — a abolição da escravatura (e aqui ressaltamos o papel de Sojourner Truth) (FRANCHINI, 2017, *online*)

De acordo com BARROS (2011), o termo “feminismo” foi cunhado pelo socialista utópico e filósofo francês Charles Fourier, em 1837, defendendo que “Fourier chega mesmo a formular a ideia de que seria possível medir o grau de ‘progresso social’ de uma nação pelo grau de emancipação feminina” (BARROS, 2011, p. 248). A discussão pautada em *Casa de Bonecas* estava alinhada às demandas de lutas sociais de sua época, inclusive o feminismo e, conforme aponta Lúcia Romano, “embora não fosse uma peça feminista, *Casa de Bonecas* significou

maior visibilidade para o problema das mulheres legalmente e afetivamente encarceradas num casamento normativo, tornando-se um texto de combate feminista” (ROMANO, 2018, p. 178).

Na narrativa, que se passa durante as comemorações natalinas, a mentira da personagem vem à tona e coloca em risco todo o seu esforço para manter uma aparência socialmente aceitável enquanto mãe e esposa da família tradicional burguesa. Entretanto, é chantageada pelo homem que lhe concedeu o empréstimo e tenta reverter a situação, temendo destruir o próprio casamento. Nesse momento de crise, Nora se percebe completamente desamparada, até mesmo pelo próprio marido, quando este descobre os recursos utilizados pela personagem.

O final da dramaturgia consiste em uma atitude considerada transgressora, sobretudo na época em que a peça foi escrita, sendo o principal motivo de sua censura e gerando a escrita de um final alternativo, pelo autor. A protagonista vai embora da própria casa, abandonando o lar, o marido e os filhos. Nora assume a liderança e determina as temáticas discutidas em um último diálogo com Torvald, assim como, pela primeira vez em todo o texto, discorda veementemente da conduta do marido e aponta seus equívocos na relação que estabeleceram. Apesar de revelar um sentimento de cuidado e preocupação em relação aos seus filhos, com quem compartilha uma rotina simbiótica, a personagem decide dispensar essa convivência para seguir a sua nova jornada, distante do arquétipo das bonecas que assumiu ao longo da vida.

NORA: [...] Você era tão amável comigo! Mas a nossa casa nunca passou de um quarto de brinquedos. Fui sua boneca-esposa, como fora boneca-filha na casa de meu pai. E os nossos filhos, por sua vez, têm sido as minhas bonecas. Eu achava engraçado quando você me levantava e brincava comigo, como eles acham engraçado que eu os levante e brinque com eles. Eis o que foi o nosso casamento, Torvald. (IBSEN, 2007, p. 96-97)

Casa de Bonecas é um drama que foi encenado em palcos de diversos países entre 1879 e 1880, como Dinamarca, Suécia, Finlândia, Noruega e Alemanha. No Brasil, começou a ser encenada a partir de 1899, no Rio de Janeiro, e, posteriormente, em São Paulo, Porto Alegre e Salvador. Além disso, a obra deu origem a diversos filmes, como os filmes estadunidenses mudos de 1917, 1918, 1922 e 1973 *A Doll's House*, dirigidos, respectivamente por Joseph de Grasse, Maurice Tourneur, Charles

Bryant e Joseph Losev, *Casa de muñecas* (1943), do argentino Ernesto Arancibia, *Casa de muñecas* (1954), do mexicano Alfredo B. Crevenna, *Ett Dockhem* (1958), do sueco Åke Falck, *Ett Dockhem* (1970), do sueco Per Sjöstram.

Essa peça, de grande repercussão mundial, questionou a exclusão das mulheres na participação da vida pública na sociedade burguesa, além dos impactos do casamento enquanto instituição de reafirmação de hierarquias de gênero. Nesse trabalho, Henrik Ibsen se inspirou na vida da romancista Laura Kieler, que vivenciou o divórcio, perda da guarda dos filhos e internamento em hospital psiquiátrico, como consequências da falsificação da assinatura presente no empréstimo que realizou para o tratamento da tuberculose do seu marido (LIMA, 2015, p. 355-356).

A aplicação do *Teste de Bechdel-Wallace* foi realizada com estudantes de graduação da disciplina Dramaturgia e Realismo do Semestre Letivo Suplementar da Escola de Teatro da UFBA. A atividade ocorreu durante o meu estágio docente, como exercício de discussão sobre questões de gênero na dramaturgia, a partir dos textos proposto pelo professor Paulo Henrique Correia Alcântara. A aplicação dos testes gerou duas respostas positivas e uma negativa:

Há pelo menos duas mulheres em cena?

Sim.

As mulheres em questão conversam entre si?

Sim.

O assunto abordado corresponde a temáticas que não sejam relativas a homens?

Não.

Posteriormente, ao reelaborar o teste a partir de um exercício pessoal, apliquei o *Teste Faria-Vega* que também gerou uma resposta positiva e duas negativas:

As presenças das personagens mulheres são relevantes para o desencadeamento da dramaturgia?

Sim.

Suas existências apenas dão manutenção às ações relacionadas aos homens?

Não.

Essa dramaturgia foi escrita por uma mulher?

Não.

As mulheres da história são a protagonista Nora, sua amiga de longa data, Sra. Linde, e a babá de seus filhos. A figura da babá não possui um nome na peça, assim como não são revelados detalhes de sua vida. Em contrapartida, tem sua relevância narrativa presente na participação da criação de, ao menos, duas gerações ligadas à família de Nora, o que é revelado nos diálogos desenvolvidos pelas personagens.

Quanto a Nora e Sra. Linde, ambas pertencem a uma classe socioeconomicamente mais privilegiada do que a babá. Nora ocupa um espaço da burguesia, enquanto a Sra. Linde precisa trabalhar para sobreviver. Contudo, ainda assim são levadas a situações limítrofes por conta de limitações financeiras relacionadas ao gênero. Elas conversam sobre questões relacionadas às estratégias que cada uma delas utilizou para conseguir dinheiro e buscam compreender de que forma alcançaram estabilidade.

Casa de Bonecas apresenta personagens mulheres cruciais para a trama, inclusive uma protagonista mulher cuja existência não apenas vai além da manutenção às ações relacionadas aos homens, como também apresenta uma transformação a partir da tomada de consciência das opressões de gênero que sofre, se posicionando em relação a elas para modificar os caminhos da própria vida.

O tensionamento das questões de gênero proposto na peça, apresenta uma abordagem que expõe elementos de uma sociedade patriarcal e trajetórias para revoluções importantes no microcosmo de mulheres. Com isso, aponto que o fato da peça ter sido escrita por um homem não a tornou, do ponto de vista estrutural, menos potente para a abordagem de pautas de gênero.

Para dar sequência à aplicação dos testes, analisei a peça teatral *As Velhas* (1980), de autoria da dramaturga nordestina Lourdes Ramalho (1920-2019). O texto em questão foi escolhido por compor a produção de uma mulher dramaturga, cuja obra se destaca na dramaturgia nordestina.

Nascida no Rio Grande do Norte e radicada paraibana, a autora foi premiada e homenageada nacional e internacionalmente por sua obra marcada por retratar o Nordeste.

[...] sua obra formaliza esta região como um conjunto de fragmentos que se articulam para formar um painel, expresso na totalidade de seus textos unindo a perspectiva regionalista ao diálogo produtivo com as formas dramáticas da tradição, passando pelas convenções da comédia popular e chegando às raias da tragédia para reconstruir, artisticamente, um espaço em que relações sociais sofrem mutações rápidas, com ênfase especial para as dinâmicas de gênero nos grupos familiares (MACIEL, 2020, p. 7).

Lourdes Ramalho discute, através das vozes das personagens de *As Velhas*, dinâmicas da vida de mulheres sertanejas, que são constantemente invisibilizadas.

Na peça, uma família de retirantes composta por Mariana, uma mãe abandonada pelo marido Tonho, e seus dois filhos, Chicó e Branca enfrentam problemas relacionados à seca e à fome e encontram um abrigo para batalhar pela subsistência e acabam se relacionando com a família que o marido/pai ausente escolheu. José, filho da cigana com quem Tonho fugiu, engravidou Branca, enquanto Chicó o escolheu como amigo e companheiro de luta contra um político corrupto da região.

Buscando garantir o casamento da filha com José, Mariana chega até a cigana Vina, que revela que Tonho adoeceu e perdeu a autonomia, vivendo sob os seus cuidados. Mariana deseja casar a filha, enquanto Vina nega a possibilidade e pede que Mariana leve Tonho para cumprir a obrigação do casamento. Ao fim da peça, mesmo sem concordarem com as decisões referentes ao futuro das famílias, as velhas se deparam com a notícia de que seus filhos foram baleados. Nesse contexto, precisam se ajudar para descobrir o paradeiro dos filhos, que se encontram juntos em uma poça de sangue. A peça termina com as velhas se apoiando com o objetivo comum de salvar José e Chicó, pois Vina precisa de ajuda para se locomover, por conta de sua paraplegia, e Mariana não conhece o caminho a ser percorrido.

VINA: Só ensino se você me levar. – só tem nós duas aqui uma pra ajudar a outra. Se lembre que também sou mãe... (intencional) de José.

MARIANA: (lembrando-se) SIM, de José... – (tomando uma resolução) Eu lhe carrego, lhe ajudo, lhe levo, até – mas se você prometer... se você jurar... você jura?

VINA: (compreendo) – Se eu prometer... se eu jurar... – você me leva?

MARIANA: Só se você jurar pela vida, pela salvação dele...

VINA: Se eu jurar... sim, eu juro, eu juro... (RAMALHO, 1975, p. 51-52)

Em meio aos conflitos presentes nas esferas familiares, a dramaturga aborda uma “perspectiva crítica sobre a temática da retirância e da seca, em *As Velhas*, se volta à investigação da exploração da, assim chamada, indústria da seca” (MACIEL, 2020, p. 14). As causas da condição de retirante, vivenciada pela família da matriarca sertaneja Mariana, estão diretamente ligadas à busca pela subsistência em contextos socioeconômicos que apresentam um quadro de desigualdade social, em que o patrão de José e Chicó pagava os funcionários com gás para lucrar em cima da fome da população financeiramente desfavorecida, conforme é apresentado no trecho a seguir:

JOSÉ: (entra) – Tomás, quer ir comigo resolver um caso ali? Ontem, no trecho de cima, o pagamento dos trabalhador foi feito com gás. Como num tinha mais mantimento, o Dr. Procope mandou que dessem uma lata de gás a cada cossaco, como paga da semana de trabalho.

VINA: Com gás? Gente será lamparina pra comer gás?

JOSÉ: Pois é isso – como ninguém é candeeiro pra comer gás, o povo vendia as lata pela metade do preço pra poder comprar comer. E sabem quem recomprava – o mesmo Dr. Procope. (RAMALHO, 1975, p. 30)

Além disso, é evidenciada a condição vivida por mulheres marginalizadas no sertão. As matriarcas, uma cigana e uma sertaneja, responsáveis pela criação dos filhos e administração das demandas domésticas, lidam com as consequências do machismo em diferentes esferas de suas vidas, como o abandono afetivo e parental por parte do marido e a obrigação social de cuidar do marido independente da situação matrimonial.

No caso de Branca, não há definição de futuro, mas são apontadas possibilidades de repetição do padrão de sua mãe, pois ela se encontra grávida e, até o fim da peça, José não reconhece o seu filho ou o matrimônio socialmente. Além disso, a sua mãe, quando foi abandonada por Tonho, estava grávida de Branca, dando margem a questões relativas à manutenção do arquétipo da mulher sertaneja. *Futuramente Branca será uma matriarca sertaneja retirante, tal qual sua mãe? Será que Mariana criou a filha preparando-a para um futuro semelhante ao seu?*

MARIANA – Arre, menina, o futuro a Deus pertence. Você acha que agora a gente vai tirar galé num beira-de-estrada? – Fica-se enquanto der certo – quando num der...

BRANCA – (completando o pensamento da mãe)... pernas pra que te quero, num é mãe? – É como das outras vez – a senhora na frente, feito zelação, e nós no rastro. (RAMALHO, 1975, p. 5)

A aplicação do *Teste de Bechdel-Wallace* a esse drama gerou duas respostas positivas e uma negativa:

Há pelo menos duas mulheres em cena?

Sim.

As mulheres em questão conversam entre si?

Sim.

O assunto abordado corresponde a temáticas que não sejam relativas a homens?

Não.

A aplicação do *Teste Faria-Vega* também gerou duas respostas positivas e uma negativa:

As presenças das personagens mulheres são relevantes para o desencadeamento da dramaturgia?

Sim.

Suas existências apenas dão manutenção às ações relacionadas aos homens?

Não.

Essa dramaturgia foi escrita por uma mulher?

Sim.

As mulheres presentes na peça são Vina, sua filha Branca e a mulher por quem seu marido a deixou, Mariana. Entre Vina e Branca estão marcados os desafios da maternidade e a repetição do padrão familiar, pois Branca acaba por reviver os obstáculos que Vina vivenciou ao engravidar e criar os filhos sozinha. Desse modo,

seus diálogos permeiam uma tentativa de proteção materna que é enfrentada pela necessidade de construção identitária da filha.

Em relação ao desenvolvimento da relação de Vina e Mariana, é discutida a responsabilidade de cada uma delas no peso da presença e da ausência de Tonho no desenrolar de suas vidas. Vina sente a dor do abandono situada na falta dele dentro da estrutura familiar, enquanto marido e pai de seus filhos, ao passo que Mariana compartilha a dor de precisar cuidar do marido desprovido de autonomia em decorrência do acidente sofrido no passado.

As Velhas anuncia questões feministas contemporâneas pois as mulheres presentes em cena são de suma importância para o desencadeamento da história, sem que tenham, como único objetivo, dar manutenção às ações relacionadas aos homens. As mulheres da peça, além de colocarem em pauta diversas questões referentes a opressões de gênero, como a jornada da maternidade solo em decorrência do abandono parental, são figuras fortes e independentes.

O fato da peça ter sido escrita por uma autora mulher também merece destaque. A dramaturgia, que anuncia questões feministas foi escrita por uma mulher e se apresenta como potente ferramenta questionadora da estrutura patriarcal na narrativa dramatúrgica, mas também narrativa teatral, se contrapondo ao ponto de vista de que mulheres não estão aptas para desempenhar funções além da atuação no ambiente das artes cênicas. As mulheres que escrevem peças teatrais, quando se posicionam contra ordenamentos patriarcais, podem refletir, em seus trabalhos, questões reativas a suas vivências, que muitas vezes sequer são percebidas por alguns homens.

Desse modo, evidencio a importância da presença de mulheres dramaturgas que apresentam pautas feministas em suas obras, inspirando e abrindo portas para que cada vez mais mulheres se sintam encorajadas a exercer esse viés artístico. Dando continuidade às análises, será analisado o texto dramatúrgico *Noivas* (1980), uma obra da carioca radicada na Bahia desde seus dezoito anos, Cleise Mendes.

A autora é uma mulher de teatro que iniciou a sua trajetória acadêmica na área de Letras e, paralelamente, no teatro através da atuação em grupos amadores. Cleise Mendes é professora do Programa de Pós-Graduação da UFBA, líder do grupo de

pesquisa Dramatis – Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação e membro da Academia Baiana de Letras. A partir de sua trajetória artística, se aproximou de processos dramaturgicos e reflexões teóricas acerca da produção de textos teatrais, recebendo prêmios e reconhecimento em diferentes regiões do território nacional.

O drama foi escolhido devido ao fato de que, nele, a autora discute temáticas relativas à imposição do papel social da mulher dentro da instituição casamento em uma trama protagonizada por duas mulheres a partir da visão de uma outra mulher, a dramaturga. Cleise Mendes promove um tensionamento entre a pressão sofrida pelas mulheres para se adequarem aos padrões da família tradicional e a possibilidade de se rebelar e encontrar outras configurações de futuro. Em diálogos que sobrepõe os incômodos do feitiço do vestido com o estabelecimento do casório, as personagens Lia e Dora discutem as dores, figurativas e literais, presentes na vida mulher que renuncia as próprias escolhas em detrimento da expectativa de outras pessoas.

LIA: (sempre trabalhando) Por que não comprou um vestido de noiva pronto?

DORA: Imagine! E minha mãe ia querer? Ela é toda exigente. Não sei que milagre ela não ter vindo. Parece que estou vendo ela entrando na loja. "Nossa! Não tem nada que preste! Que falta de imaginação!" Ela é incrível. E Augusto concorda sempre com ela. Aí eu achei que, afinal, é uma ocasião importante, não custava nada fazer a vontade deles dois.

LIA: (soltando o vestido e encarando-a) Custa sim, Dora. Custa tudo. Eles vão escolher tudo. Vão escolher os móveis, as suas roupas, a sua comida, as suas festas, os seus amigos...

DORA: Que é isso, Lia? Que história é essa? Você pensa... que eu sou o quê? É só desta vez.

(Pausa. Lia permanece calada.)

DORA: Fale!

(Lia permanece calada continuando o trabalho)

DORA: Ai!

(Lia permanece calada continuando o trabalho)

DORA: Ai! Tem um alfinete! No forro, eu acho. Tem um!

(MENDES, 1980, p. 218-219)

A partir dessa dinâmica, Dora passa por um processo de transformação, em que se permite questionar as próprias vontades. Desse modo, com a imagem da construção/destruição de um vestido de casamento que retira a noiva de um pensamento conservador, são pautadas algumas questões: *De que modo as questões*

de gênero podem interferir no livre-arbítrio de mulheres? Como mulheres podem desviar das expectativas de terceiros em relação aos seus destinos?

Noivas se passa no ateliê da renomada costureira Lia, que recebe a cliente Dora, uma jovem noiva, para trabalhar em seu vestido de casamento. Em determinado momento, no catálogo das peças produzidas por Lia, Dora entra em contato com os vestidos das mulheres que desistiram de casar-se e passa por uma jornada de quatro horas em diálogo com a costureira, que a questiona em relação aos seus desejos. Entre alfinetadas e ajustes, a noiva percebe que o matrimônio não foi uma escolha sua, mas sim uma adequação às vontades de seu noivo e sua mãe.

Dora, que inicialmente demonstra desinteresse pelo processo e até mesmo certa apatia sobre as decisões da celebração, acaba por decidir, a partir da elaboração de uma mentira, renunciar ao casamento. O retorno de Augusto, que em sua breve participação aponta sua opinião de Dora é frágil e desprovida de autonomia, é marcado por tratar a noiva como mais uma demanda em sua disputada agenda de tarefas. Dora deixa o ateliê sem marcar um retorno para finalizar o vestido e é fotografada na saída, em um registro que ficará de lembrança para Lia, assim como as demais mulheres que por ali passaram e desistiram de se casar.

A aplicação do *Teste de Bechdel-Wallace* a esse drama gerou duas respostas positivas e uma negativa:

Há pelo menos duas mulheres em cena?

Sim.

As mulheres em questão conversam entre si?

Sim.

O assunto abordado corresponde a temáticas que não sejam relativas a homens?

Não.

A aplicação do *Teste Faria-Vega* também gerou duas respostas positivas e uma negativa:

As presenças das personagens mulheres são relevantes para o desencadeamento da dramaturgia?

Sim.

Suas existências apenas dão manutenção às ações relacionadas aos homens?

Não.

Essa dramaturgia foi escrita por uma mulher?

Sim.

Os diálogos desenvolvidos entre Dora e Lia conduzem o texto dramático, gerando uma mudança de perspectiva no que se refere a decisão matrimonial socialmente imposta. Desse modo, as existências de ambas as personagens culminam em um posicionamento que vai de encontro às expectativas do único personagem homem presente na história.

Percebo o diálogo da dramaturgia com questões feministas contemporâneas presente em *Noivas* devido a fatores que se sobrepõe: a autora mulher reafirmando esse espaço de pertencimento na criação de narrativas nas artes cênicas e as duas protagonistas que mantêm um diálogo que conduz a peça a partir do questionamento de questões de gênero relacionadas à submissão de mulheres a estruturas pré-concebidas na lógica de funções sociais dentro das estruturas familiares.

O quarto texto a ser analisado é de autoria do dramaturgo Matei Visniec (1956), escritor romeno naturalizado na França, em detrimento da ditadura de Ceausescu. Visniec, atualmente, leciona na Universidade de Bucareste e tem seu trabalho reconhecido em diversos países. Em 2013 o autor veio ao Brasil, mais precisamente em Salvador, no Teatro Villa Velha, onde são montadas peças cuja principal obra de referência são seus textos, a exemplo de *Espelho para cegos*, baseada em *Teatro decomposto* ou *O Homem-lixo*.

A Mulher como Campo de Batalha ou Do Sexo da Mulher como Campo de Batalha na Guerra da Bósnia (1997) foi escolhida por ser um texto teatral composto por duas personagens mulheres, a partir da perspectiva de um autor homem. A peça aborda diferentes violências sofridas por mulheres que vivenciaram traumas distintos

provenientes da guerra da Bósnia, que foi marcada por um contexto de violência de gênero como ferramenta de ataque, do estupro como arma de guerra.

Kate lê fragmentos de seu diário

KATE: Nas guerras interétnicas, o sexo da mulher se torna um campo de batalha. Foi o que se viu na Europa do final do século XX. O pênis do novo guerreiro está encharcado do grito das mulheres violadas, como outrora a faca do cavaleiro, do sangue e do seu adversário.

Tentativa de utilização de conceitos da psicanálise na autópsia do horror. Poderíamos talvez compreender melhor a violência entre etnias se for traduzida em linguagem freudiana. Algumas noções vinculadas ao universo das pulsões esclarecem melhor o universo das pulsões esclarece melhor o universo da violência nacionalista do que a terminologia clássica. (VISNIEC, 1997, p. 99)

O drama apresenta o encontro entre Kate, uma psicanalista norte-americana, e Dorra, uma paciente da ala psiquiátrica. Inicialmente, a peça expõe as demandas de Dorra: a situação de violação de ordem sexual que culminou em uma gravidez da qual ela tenta fugir e busca a solução em forma de aborto. Essa mulher está internada e possui um comprometimento da comunicação verbal, no qual ela não consegue falar sobre o que viveu. Entretanto, a medida em que passa por intervenções da médica, consegue abordar o que a levou ao hospital através de palavras.

DORRA: Você quer que eu te conte como fui violada? KATE: Não, Dorra.

DORRA: Quer sim, você quer saber como eles me violaram.

KATE: Não, Dorra. Não quero que você me conte nada.

DORRA: Quer sim, você quer saber todos os detalhes de como fui violada.

KATE: Não, Dorra. Não quero que você me conte isso [...]

DORRA: Eles eram cinco, mas não sei se eles eram muçulmanos, croatas ou sérvios. Você sabe que na Bósnia todos falam servo-croata. (VISNIEC, 1997, p. 127-128)

A personagem Kate revela imbricamentos de teorias da psicologia com a guerra, nos quais os estupros às mulheres são analisados enquanto tática de destruição do inimigo, a partir da perspectiva freudiana. Nesse processo, ela conduz o tratamento de Dorra, mantendo o distanciamento ético característico de sua profissão. Entretanto, ao longo da trama, revela seus próprios traumas, também inseridos no contexto da guerra. Kate, psicóloga de uma equipe de abertura de valas comuns, adoeceu, envergonhada pelo trabalho com o tratamento de cadáveres, mas não pôde revelar aos demais responsáveis por essa função. Kate tenta convencer

Dorra a não abortar e assume o desejo de ficar com o filho da paciente por compreender o bebê como sobrevivente da guerra:

KATE (Serena, com o olhar perdido): Seu ventre é uma vala comum, Dorra. Quando penso no seu ventre, vejo uma vala comum cheia de cadáveres, ressecados ou inchados ou putrefatos... E, nessa vala comum, tem alguém que se mexe... Um ser... No meio dos mortos, tem um ser... Que pede para ser resgatado dali... Eu não vou deixar você matar essa criança, Dorra. Vim até o seu país para aprender a abrir uma vala comum, eu abria com uma ingênua esperança de ainda encontrar algum sobrevivente... Essa criança é um sobrevivente, Dorra. E temos que salvá-la, temos que tirá-la daí... É isso... Simples assim... Temos que tirá-la da vala comum... (VISNIEC, 1997, p. 189)

Na última cena, há a revelação de que Dorra decidiu ter o bebê após realizar a leitura do seguinte anúncio em uma árvore:

INFORMAMOS QUE ESTA ÁRVORE ESTÁ MORTA, ELA SERÁ CORTADA NA SEMANA DO DIA 2 A 8 DE ABRIL. EM SEU LUGAR SERÁ PLANTADA IMEDIATAMENTE, PARA SUA ALEGRIA E FELICIDADE, UMA ÁRVORE NOVA” (VISNIEC, 1997, p. 197-198).

A aplicação do *Teste de Bechdel-Wallace* a esse drama gerou duas respostas positivas e uma negativa:

Há pelo menos duas mulheres em cena?

Sim.

As mulheres em questão conversam entre si?

Sim.

O assunto abordado corresponde a temáticas que não sejam relativas a homens?

Não.

A aplicação do *Teste Faria-Vega* também gerou duas respostas positivas e uma negativa:

As presenças das personagens mulheres são relevantes para o desencadeamento da dramaturgia?

Sim.

Suas existências apenas dão manutenção às ações relacionadas aos homens?

Não.

Essa dramaturgia foi escrita por uma mulher?

Não.

As duas mulheres presentes na peça em questão consistem na totalidade de personagens apresentadas. Desse modo, retirá-las da história seria optar por nem mesmo iniciar a narrativa. As suas existências não estão em função de homens, mas os desafios que enfrentam são gerados por traumas provenientes da misoginia estrutural, que as colocaram em posição de resistência.

A partir dessa análise, não considero feminista o texto dramático *A Mulher como Campo de Batalha ou Do Sexo da Mulher como Campo de Batalha na Guerra da Bósnia*. Apesar do texto ser protagonizado pelas duas únicas personagens presentes no enredo, duas mulheres que conduzem toda a trama, o modo como as questões de gênero são tensionadas acaba por reafirmar opressões de gênero sem que, em alguns momentos, haja uma contestação dessas violências.

Por um lado, há momentos construtivos no que tange aos questionamentos dos paradigmas de gênero, como quando os estupros são comparados a táticas de guerra, apontando as violações sexuais enquanto armas. Contudo, a discussão torna-se violenta quando o autor apresenta uma abordagem de construção de relação entre duas personagens mulheres, com a hierarquia construída no vínculo de médica e paciente, sendo a segunda, convencida pela primeira, a não abortar uma gestação proveniente de um estupro.

Nesse momento, pude enxergar o homem dramaturgo reforçando a voz patriarcal atrás das palavras que compõem a peça. Em *Casa de Bonecas*, eu sabia que estava lendo uma obra escrita por um homem, mas a construção proposta por ele foi de encontro às opressões sofridas por Nora, enquanto Visniec naturalizou, e inclusive romantizou, a desistência do aborto por parte da mulher estuprada. Desse modo, é reafirmada a culpabilização da mulher na violência de cunho sexual e na interrupção voluntária da gestação.

A partir desse processo de análises, percebi de que modo cada teste pôde contribuir na compreensão dos impactos das presenças de mulheres nas dramaturgias teatrais. As aplicações do *Teste de Bechdel-Wallace* e do *Teste Faria-Vega* colaboraram com o processo dessa pesquisa na medida em que apontaram possibilidades de caminhos que indicam diálogos das obras teatrais com questões feministas contemporâneas.

O *Teste de Bechdel-Wallace* expôs as presenças de mulheres e de que maneira elas se comunicam nas cenas, mas também mostrou que ainda que haja pelo menos duas mulheres em cena conversando entre si, esse diálogo poderá abordar assuntos relacionados a homens e que, ainda assim, questionem violências de gênero, gerando impacto direto na narrativa. Além disso, é possível que personagens mulheres estabeleçam, com personagens masculinas, discussões afrontosas ou até mesmo articulações que abordem a misoginia de modo a gerar impacto direto na narrativa. Nessa direção, também vale ressaltar que é possível que duas ou mais mulheres, conversando entre si, desenvolvam diálogos que não contribuem para o desenrolar da ação dramática.

As possibilidades de construção apontadas na reflexão acerca da aplicação do *Teste de Bechdel-Wallace* inspiraram a configuração do jogo na proposta do *Teste Faria-Vega*. Assim, em uma análise posterior, percebi que a desigualdade de gênero pode ser abordada em diálogos que não passariam no teste devido a presença de homens ou abordagem de temáticas que perpassem por personagens homens. Um exemplo que ilustra essa percepção é o diálogo estabelecido entre Nora e Helmer quando a mulher decide ir embora de casa e verbaliza as opressões sofridas dentro do casamento.

Brincar com as possibilidades propostas pelo *Teste Faria-Vega* trouxe questionamentos que transbordaram a questão da presença das mulheres, tensionando a importância das personagens mulheres em cena, a partir da discussão de gênero. Nesse processo, percebi a armadilha presente no questionamento da questão *As presenças das personagens mulheres são relevantes para o desencadeamento da dramaturgia?* O objetivo dessa pergunta é, sobretudo, questionar o caráter de objeto e/ou acessório que pode ser ocupado por personagens mulheres. Contudo, na complexidade da composição dramática, como definir critérios capazes de medir o grau de relevância de algum elemento?

Compreendo que a relevância ou presença das personagens está relacionada principalmente com as ações dramáticas deflagradas ou desenvolvidas por elas. Que outros critérios seriam possíveis? A relação com o desencadeamento da trama principal? O tempo de permanência em cena? Quando tento estabelecer, de forma

mais objetiva, um critério para desenvolver essa análise, me parece uma generalização perigosa.

Um primeiro olhar poderia apontar a relevância em articulação com a presença cênica, a partir do número de réplicas. Analisar relevância a partir da quantidade de réplicas que uma personagem tem poderia até ser um critério coerente em textos dramáticos como *Noivas*, por exemplo, em que as mulheres, Dora e Lia, estão presentes na maior parte do tempo e, de fato, conduzem a trama. Essa lógica, entretanto, não é compatível com a personagem Branca, de *As Velhas*, cuja presença poderia supostamente ser menor, considerando-se o ponto de sua entrada na peça e a quantidade de réplicas em relação à sua oponente, Mariana. Todavia, a presença de Branca altera de modo profundo as circunstâncias dramáticas e as discussões sobre opressão e gênero.

Originalmente, uma das questões para o teste Faria-Vega referia-se ao impacto de retirar essas mulheres da história. Essa pergunta esteve presente em algumas etapas da elaboração, mas, o incômodo foi tamanho que compreendi que essa pergunta não deveria compor o teste. Em algumas situações, a retirada das cenas, à primeira vista, poderia ser possível. Por exemplo, *Casa de Bonecas* poderia acontecer, em uma montagem, sem a cena em que Nora conversa com a Babá. No entanto, apesar de parecer irrelevante, a cena oferece um importante momento de situação do drama, mostrando a fragilidade de Nora, sua submissão ao marido e, ao mesmo tempo, sua vinculação afetiva com os filhos, o que potencializa a tensão de sua saída no final da peça. Por essas razões e para ampliar a discussão sobre o lugar das mulheres na produção artística, optei pela substituição da questão por outra, em que se destaca o gênero da autoria.

Sobre a pergunta *Suas existências apenas dão manutenção às ações relacionadas aos homens*, compreendo que aponta o caminho para perceber se as personagens mulheres, afinal de contas, têm espaço para desenvolver suas próprias histórias, com seus próprios objetivos, sem colaborarem somente para a subsistências das personagens homens.

O *Teste Faria-Vega* se configurou como um jogo, um exercício para provocar reflexões, referentes aos textos dramáticos, focadas na representação de gênero enquanto categoria de análise, apontando caminhos para localizar obras artísticas

engajadas nas questões de gênero e propondo personagens mulheres que sejam importantes para o desenrolar de suas narrativas.

4 EU TENHO QUE ESTAR ONDE QUERO ESTAR

Proponho, nesta seção, a discussão de três montagens teatrais que, de algum modo, dialogam com as questões discutidas anteriormente: *A Primeira Vista* (2019) e *Ânsia* (2020), ambas produzidas e dirigidas por mim e *Refazendo Salomé*, espetáculo da Mimus – Companhia de Teatro (BA). As duas primeiras correspondem às tentativas, realizadas pelo coletivo teatral do qual faço parte, de compreensão sobre as questões de gênero como escolha de concepção de cena. *Refazendo Salomé* idealizado pela atriz e dramaturga Deborah Moreira, com direção de George Mascarenhas, alia a construção textual à expressividade corporal, a partir da mímica corporal de Étienne Decroux, técnica que faz parte da minha formação como atriz e com a qual criei muitas identificações.

Nesta seção, a análise será voltada para as encenações e os recursos adotados nas concepções cênicas. Desse modo, os textos dramáticos serão mais um elemento dentro da proposta, não se configurando como o foco de análise. A opção por analisar projetos criativos pessoais permite que eu levante questões acerca da minha própria prática, suas consonâncias e dissonâncias com as perspectivas epistemológicas que conscientemente tenho adotado e apontamentos sobre aspectos de ordem estrutural que possam, porventura, passar despercebidos. Isso permite também criar pontos de referência com a discussão de um espetáculo do qual participei como espectadora, mas que me chamou a atenção pela abordagem dramaturgica e tratamento dado à personagem central.

4.1 CRUZEI DOIS RIOS E CHOREI À BEIRA DE UM

As montagens de *A Primeira Vista* (2019) e *Ânsia* (2020) foram desenvolvidas no âmbito da formação em Direção Teatral, minha segunda graduação, na Escola de Teatro da UFBA.

Os processos de *A Primeira Vista* (2019) e *Ânsia* (2020) tinham como objetivo questionar as representações sociais correspondentes aos paradigmas que cerceiam a construção do conceito de “feminino universal”, pois:

É pelas vias das representações sociais que os indivíduos se comunicam e constroem os sentidos que atribuem ao mundo. Originadas espontaneamente no cotidiano, essas representações são dinâmicas e se transformam de acordo com tempo e espaço (SILVA; MONTEIRO, 2018, p. 2).

Sobre presenças de corpos de mulheres no teatro contemporâneo, Lúcia Romano (2009) propõe a seguinte análise:

No processo mais amplo de diferenciação de gênero que ocorre numa sociedade, o teatro pode ser visto como um texto da cultura: assim como as outras artes e as ciências, ele representa um ideal social, formulado a partir da ideologia dominante em determinada localidade e época. Ele torna presente, ao vivo, na materialidade expressiva dos atores e atrizes, modelos de corporeidade constituídos historicamente. O teatro, portanto, não "tem gênero", mas "faz gênero", compartilhando com a sociedade as categorias de sexo, já tomadas em performance "de gênero", e auxiliando em seu reconhecimento e legitimação. (ROMANO, 2009, p. 77)

A autora aponta que o teatro, na construção de uma relação dialética com a sociedade, tem a potência de atuar sobre as construções de gênero. Dessa forma, a categoria de gênero no teatro pode revelar padrões dominantes de corporeidade (na sociedade ocidental, pós-industriais, o padrão heterossexual, hierárquico e fundamentado na ascendência do homem sobre a mulher), de modo a conscientizar e provocar questões relativas à construção de identidades (ROMANO, 2009, p. 78).

As construções de identidades, portanto, estão relacionados aos sistemas de crenças e representações. Sobre o tema, Bacellar constata que "Não se trata simplesmente de termos 'diversidade em cena' nem de abordar esse apagamento como 'conteúdo'. [...] têm sim a ver com como levamos o que levamos para a cena" (BACELLAR *apud* FAGUNDES; MARTINS, 2018, p. 27).

As montagens analisadas se apresentam como abordagens teatrais feministas inseridas como exemplos dentro dessa proposta, já que há diversas maneiras de se construir peças feministas, assim como existe uma pluralidade de mulheres. Essa questão, conforme Lúcia Romano (2009) expõe, ganha relevância na segunda metade do século XX.

A relativa "novidade" dos questionamentos sobre as relações de gênero na prática cênica e na recepção crítica pode explicar em parte a ênfase ainda persistente na (falsa) neutralidade do corpo do intérprete, esvaziando a potência ideológica da corporeidade na forma de um silenciamento sobre os mecanismos de construção do gênero e incorporação dos papéis sociais de homens e mulheres em cena. (ROMANO, 2009, p. 126)

Os processos de construção de *A Primeira Vista* (2019) e *Ânsia* (2020) fazem parte do repertório de montagens cênicas do *Nosotras – Coletivo Teatral*. O coletivo, assim como diversos outros, surgiu da integração de colegas no contexto de Escola de Teatro da UFBA, reconhecendo afinidades nos objetivos artísticos e metodologias de trabalho, além da construção de afeto e atrito permeando as relações.

Figura 17: Registro das integrantes do Nosotras-Coletivo Teatral no Teatro Vila Velha em 2014



Fonte: Acervo pessoal, foto por Caique Copque (2014)

Assim, criamos o Nosotras – Coletivo Teatral, formado por quatro mulheres bacharelas em Artes Cênicas com Habilitação em Interpretação Teatral na UFBA: Gabrielle Santana, Julia Anastácia, Veridiana Neves e eu. Gabrielle Santana, natural de Canavieiras – BA, também é licenciada em Teatro pela UFBA e, atualmente, leciona no Colégio Império do Saber (Salvador), onde coordena o projeto Fábrica dos Sonhos. Júlia Anastácia, nascida em Salvador, é licenciada em teatro também pela UFBA e foi indicada ao prêmio Braskem de Teatro 2017 na categoria “Melhor Atriz”. Veridiana Andrade é mestra pelo PPGAC da UFBA, no qual desenvolveu uma

pesquisa relacionando Yoga e Teatro, e é professora de Yoga nas modalidades Hatha Yoga clássico, Vinyasa Flow e Yoga restaurativo.

A urgência de nossa união esteve diretamente relacionada com a necessidade de construir microterritórios de abordagem feminista em nossa prática teatral.

É possível afirmar que foi no escopo da perspectiva feminista, entendida como um conjunto de discursos e ações com vistas à emancipação das mulheres, especialmente na segunda metade do século passado, que o interesse pela definição e afirmação de um teatro da mulher adquiriu seu significado maior. (ROMANO, 2009, p. 10-11)

Trabalhamos juntas, ininterruptamente, desde 2014, mas apenas em 2016 criamos o grupo que se chamava inicialmente *Menemensis*, rebatizado em 2020, como *Nosotras*. Na cumplicidade que estabelecemos, seguimos com nossos objetivos de iluminar discussões que consideramos social e artisticamente invisibilizadas. Conforme apresenta Lúcia Romano (2009):

[...] nenhuma invisibilidade artística é meramente ocasional. Nas escolhas da história oficial, reside uma dose maciça de ideologia. Além disso, ideologia não é algo partilhado por alguns indivíduos (sejam eles "como nós", ou "contra nós"), mas partilhado por uma cultura. (ROMANO, 2009, p. 3-4).

Em *A Primeira Vista* (2019), decidi abordar os desafios enfrentados por mulheres para assumir relações lésbicas, a partir da dramaturgia de Daniel Maclvor (2012). A peça apresenta a história de amor de duas personagens que contam suas peripécias como casal, narrando ao público as idas e vindas do seu relacionamento no presente, mas também revivendo o passado através de *flashbacks*.

A Primeira Vista (2019) reflete os desejos do *Nosotras – Coletivo Teatral*, por meio de uma perspectiva política com cunho feminista. A montagem com o *Nosotras* é, na verdade, minha segunda abordagem desse texto, iniciada com um experimento cênico, em 2018, em Porto Alegre, orientado pela profa. Dra. Patrícia Fagundes, durante meu intercâmbio acadêmico no Departamento das Artes Dramáticas (DAD) da UFRGS.

Na primeira montagem, a escolha do texto foi uma decisão coletiva entre as/os estudantes dos bacharelados em direção e interpretação teatral. O texto que eu sugeri não foi lido por praticamente ninguém do grupo, enquanto eu li todos os que foram levantados. Na formação das equipes de montagem, houve ainda quem se recusou a

trabalhar comigo, com a justificativa de que meu tempo de permanência em Porto Alegre era limitado pelo programa de mobilidade acadêmica. Nesses momentos me senti mais intrusa do que quando percebi meu sotaque destoar. Vivenciando essa atmosfera, inicialmente, não gostei da ideia de montar o texto definido.

Comigo estiveram as atrizes Ana Girardello e Naiany Agarb. Além de atriz gaúcha, Ana Girardello é uma mulher bissexual com formação acadêmica em audiovisual. Com a atriz, compus um par romântico no curta-metragem *Tamagotchi*. A mineira Nayani Agarb é uma mulher lésbica, atriz e fotógrafa. Apesar da minha resistência inicial ao texto, ao longo dos ensaios orientados pela profa. Dra. Patrícia Fagundes me percebi apaixonada pela abordagem dramatúrgica, pelas descobertas que surgiam a cada encontro com as atrizes e, enfim, reconheci as potencialidades de encenação do texto.

Figura 18: Espetáculo A Primeira Vista (2018)



Fonte: Acervo pessoal foto por Qex Bittencourt (2018)

Na composição dramatúrgica de *A Primeira Vista* (MACIVOR, 2012), percebo um movimento de humanização das mulheres lésbicas, recorrentemente estigmatizadas nas representações artísticas, cujas imagens tendem a apresentar um contexto de erotização exacerbada (mulheres como produto a ser consumido por homens, conteúdo produzido dentro da lógica capitalista) ou, no extremo oposto, mulheres que negam qualquer estereótipo de gênero ligado ao que socialmente está

aceito e designado às mulheres e à sensualidade e, a partir de estigmas, são representadas desprovidas de narrativas que permeiam afetividades românticas. Conforme argumenta Camila Grillo, há uma manutenção da desumanização dessas mulheres.

A humanização desses sujeitos deve ser representada em cena, para que esta ideia de fetichização do sexo lésbico como objeto de prazer do homem heterossexual seja desconstruída. Ou seja, que estes trabalhos possam refletir acerca da realidade cotidiana para mostrar que lésbicas se constituem como casais, constroem famílias e muitas vezes, exercem a maternidade. (GRILLO, 2018, p. 196)

A Primeira Vista (2012), de autoria do dramaturgo canadense Daniel MacIvor, com tradução de Daniele Avila Small é um dos exemplos presente em diversas propostas artísticas, que consistem em reconfigurar as representações de mulheres lésbicas, libertando-as da posição de objeto ou acessório. Na peça, as personagens são identificadas apenas pelas iniciais *M* e *L* e apresentam confrontos, sobretudo internos, para administrar a relação homoafetiva.

Na dramaturgia, duas personagens mulheres contam uma história de amor, com muitos percalços, intercalando passado e presente, com momentos de narração para o público no tempo presente e *flashbacks*, interferências de momentos do passado. Durante a trama, aparecem os encontros e desencontros de um relacionamento amoroso passado, com conversas nas quais podem dizer o que não tinha sido enquanto estavam juntas.

Na rubrica inicial do texto teatral, *L* e *M* abrem o prólogo finalizando a organização dos elementos de cena, posicionando cadeiras e caixa de som. Em seguida, desenvolvem um breve diálogo em que acenam para o público e decidem começar. Remontam o dia em que se conheceram, em um *flashback* numa loja de artigos de acampamento em que ambas estavam fazendo compras. *M* acreditou que *L* fosse vendedora da loja e, a partir daí, iniciou um diálogo em que revelaram seus trabalhos como musicista (*M*) e *bartender* no aeroporto (*L*). Essa memória é interrompida por uma briga, no tempo presente, relacionada à preocupação de *M* em parecer mentirosa perante o público.

Após esse momento, as duas personagens iniciam um grande ciclo que consiste em reviver o passado e retornar ao presente para conversar sobre alegrias

compartilhadas em outros tempos e mágoas que anteriormente não tinham sido discutidas. Nesse processo, vêm à tona a traição com Sasha, os ciúmes, o abandono da casa após a primeira noite de sexo, as outras pessoas com quem se relacionaram e se casaram, a banda que formaram.

A última cena consiste num reencontro, que ocorreu tempos depois, em um acampamento. Nesse momento, elas compartilham o que ocorreu no período em que estiveram distantes e conversam, pela primeira vez, sobre a relação que desenvolveram, as mágoas e desejos de estarem juntas e o medo do urso que pode estar no acampamento. Ao fim, são atacadas pelo urso e se deparam com a perspectiva de pós-morte imaginada por *M*.

A motivação de encenar esse texto pela segunda vez partiu das inquietações surgidas durante o processo e análise do resultado da primeira montagem que realizei, em que identifiquei elementos que poderiam avançar em termos de concepção. Além disso, houve uma identificação pessoal com a narrativa, motivada pela temática lesbocentrada construída por Daniel MacIvor, considerando que “o artista arrasta para a sua arte os seus ideais filosóficos, morais, políticos, religiosos, e, de tal forma deles impregna as suas obras, que estes assumem a função daqueles diversos valores” (PAREYSON, 1997, p. 34).

Camila Grillo reforça a ideia de que “há pouco espaço para as discussões lésbicas no teatro [...] a reflexão acerca das diferentes identidades também é importante para que a lésbica não seja estereotipada, ou ainda, mais invisibilizada do que já é atualmente” (GRILLO, 2018, p. 198). Sendo assim, o teatro pode se configurar como importante artifício de possibilidades de mudanças de paradigmas, a exemplo de diversas produções que trazem novas possibilidades de representação, abarcando multiplicidades de identidades lésbicas, abrindo outros espaços dialéticos com o público.

[...] o teatro que, histórica e artisticamente, se destaca por ser considerado uma ferramenta social para discussão de muitos temas ligados a desigualdades, como as questões de classe, raça e gênero, além dos direitos das mulheres e, por isso, pode possibilitar um espaço para o debate lésbico, seja para desconstruir estereótipos, seja para levar ao público a visibilidade deste universo marginalizado. (GRILLO, 2018, p. 184)

Na montagem do espetáculo, em 2018, optei pela participação ativa de duas contrarregras, que estiveram presentes na arrumação dos cenários para as trocas de cena, mas com presença cênica assumida e gerando reações e interações com as atrizes. A partir da análise do processo, percebi que essa ideia poderia ser mais bem desenvolvida pela interação das próprias atrizes, já que as personagens estavam contando as suas próprias histórias. Na segunda montagem, portanto, as próprias atrizes atuam como contrarregras, revelando a potência narrativa das duas mulheres assumindo o comando de suas próprias histórias e apresentando uma imagem de autonomia na condução dos elementos da cena, incluindo as operações de som e de luz.

Essa percepção chegou, para mim, como o desafio de trazer para a cena, o que eu carregava como discurso verbal. A temática proposta por MacIvor ligada à discussão de gênero e sexualidade, me interessa, me toca e me desafia a enfrentar batalhas que atravessam minhas vivências. Partindo da provocação proposta por Etienne Decroux, “o teatro é, afinal, um reflexo da vida [...] Como é que se pode falar do reflexo e não da vida em si?” (DECROUX *apud* MASCARENHAS, 2009, p. 8), decidi que remontar *A Primeira Vista* poderia trazer contribuições e reflexões de ordem poética, ética e subjetiva.

Na remontagem, em 2019, com o coletivo Nosotras, em Salvador, meu principal objetivo foi alcançar um aprofundamento das pesquisas relativas às possibilidades contidas na exploração da dramaturgia da peça, atualizando a concepção de cena dentro de uma perspectiva de emancipação daquelas mulheres, *L e M*.

O meu desejo como diretora, no que se refere à encenação, consistiu em estabelecer uma imagem de autonomia das personagens lésbicas desenvolvendo suas próprias narrativas. Para tanto, busquei concretizar esse objetivo trabalhando, com as atrizes, o desenvolvimento da imagem conceitual dessa liberdade em cena, tendo em vista a criação de uma autossuficiência na condução da narrativa por parte das personagens, como um desdobramento da proposta previamente escrita no texto dramático.

Figura 19: Espetáculo A Primeira Vista.



Fonte: Acervo pessoal, foto por Diney Araujo (2019)

Na montagem, as atrizes assumiam o comando poético manifesto da cena, através da operação de luz. O trabalho técnico e artístico realizado pelo iluminador e diretor Otávio Correia foi concebido de modo que o desenho e movimento da luz pudessem ser desempenhados pelas atrizes, que operavam a mesa de luz no decorrer da cena, sugerindo-se uma articulação de teatralidade e performatividade.

Nesta forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, o teatro aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma mimesis precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação. Mas, ele se distanciou, de fato, da teatralidade? A questão merece ser colocada. (FÉRAL, 2008, p. 209)

A atuação das atrizes em múltiplas funções na cena permitiu reforçar a imagem poética daquelas mulheres como condutoras de suas próprias narrativas.

Figura 20: Espetáculo A Primeira Vista



Fonte: Acervo pessoal, foto por Diney Araujo (2019)

Outra decisão tomada foi a incorporação do recurso audiovisual na encenação. As leituras dramáticas que fizemos no início dos ensaios trouxeram a percepção de que a fragmentação das cenas da peça se conectava com uma linguagem cinematográfica, considerando que “as artes exteriores tais como o cinema, o vídeo, a performance, a dança contemporânea penetram em torno do drama e tendem a transformá-lo” (SARRAZAC, 2012, *online*).

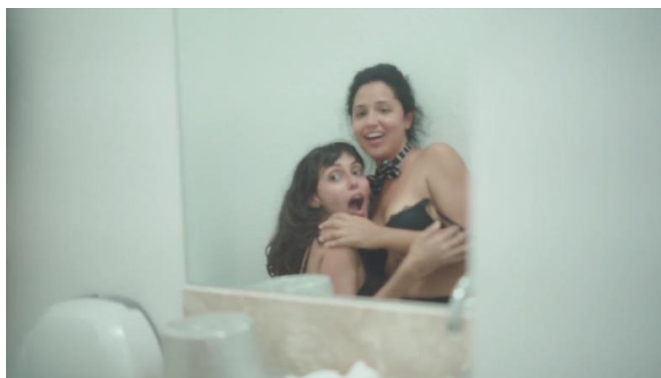
Com isso, optamos pelo uso de projeções, disparadas pelas atrizes em cena, para compor narrativas de *flashbacks* específicos. As cenas filmadas eram compostas pelos momentos em que *L* e *M* se viam pela primeira e pela última vez, além das lembranças de Sasha, personagem apenas citada nos diálogos elaborados por Maclvor, sendo apresentada como motivo de ruptura do casal. Entretanto, em nossa montagem, a baterista que ganhou falas no corpo da atriz Gabrielle Santana, dava destaque a essa camada de memórias.

A composição das imagens cênicas foi elaborada partindo da presença das duas mulheres articulando a cena de suas respectivas vidas, na configuração da individualidade e do casal composto por elas, negociando o ato de falar, entre si e com o público presente nas apresentações.

(...) o ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem ouve, ou seja, entre os sujeitos falantes e seus/suas ouvintes. Ouvir é, neste sentido,

o ato de autorização para quem fala. Eu só posso falar, se a minha voz for ouvida. Mas ser ouvida vai para além desta dialética. Ser ouvida também significa pertencer. Sabemos que aqueles/as que pertencem são aqueles/as que são ouvidos/ as. E aqueles/as que não são ouvidos/as são aqueles/as que não pertencem. (KILOMBA, 2016, p. 3)

Figura 21: Espetáculo A Primeira Vista



Fonte: Acervo pessoal foto por Diney Araujo, 2019

Figura 22: Ensaio do espetáculo A Primeira Vista



Fonte: Acervo pessoal, foto pela própria autora (2019)

A análise de *A Primeira Vista* (2012) possibilita a identificação da fragmentação em uma dinâmica que quebra com as unidades aristotélico-hegelianas de tempo, espaço e ação no desenvolvimento da trama. Nesse processo, as personagens se deslocam do presente para o passado, frequentemente ocupando um não-lugar, um

espaço indefinido, no qual desenvolvem ações que não necessariamente desencadeiam outras, a partir de recursos como a retrospectiva e a montagem.

Em diversas partes do processo, realizamos laboratórios com um grau de psicologização das personagens, recorrendo à busca de seus passados para compreender de que modo suas histórias de vida interferiram na peça. Houve, portanto, exercícios como laboratórios de escrita e dinâmicas guiadas de corpo e voz com músicas.

Figura 23: Ensaio do espetáculo A Primeira Vista



Fonte: Acervo pessoal, foto pela própria autora (2019)

A prática crítica de remorar as soluções para os problemas que surgiram ao longo do percurso me fizeram perceber que a arte está conectada com as possibilidades do tempo presente. Naquele momento, aquela foi a versão possível no contexto em que nos encontrávamos. Nesse processo, nos distanciamos da proposta rapsódica, no que corresponde às metodologias utilizadas no decorrer dos ensaios.

O resultado artístico apresentado em Porto Alegre foi essencial para o delineamento do itinerário percorrido na montagem realizada em Salvador. Com isso, os incômodos gerados ao longo desses processos implicaram na urgência em seguir adiante pesquisando, em grupo, na tentativa de encontrar estratégias para sanar os problemas ainda presentes na montagem.

Em relação à montagem, obtive os seguintes resultados com a aplicação do *Teste Bechedel-Vega*:

As presenças das personagens mulheres são relevantes para o desencadeamento da dramaturgia?

Sim.

Suas existências apenas dão manutenção às ações relacionadas aos homens?

Não.

Essa dramaturgia foi escrita por uma mulher?

Não.

As personagens *L* e *M* conduzem toda a narrativa, que gira em torno de histórias que compõem suas vidas. Com isso, as suas presenças não apenas são relevantes para o desencadeamento da dramaturgia, como também justificam sua existência. Sem elas, literalmente não há história, apenas silêncio. Nesse contexto, os homens estão em segundo plano e não se configuram como importantes para o encaminhamento narrativo.

Considero, *A Primeira Vista*, um espetáculo que anuncia questões feministas contemporâneas, encenado por um coletivo de mulheres e abordando especificidades das questões de gênero de forma lesbocentrada. Vale pontuar que a dramaturgia foi elaborada por um homem homossexual abordando a homossexualidade, ainda que em um contexto de mulheres. A orientação sexual de Daniel MacIvor não anula o fato de que é um homem escrevendo aquele texto, mas traz a perspectiva do universo LGBTQIA+, que por si só já questiona a heteronormatividade prevista dentro dos moldes do patriarcado. É possível realizar o mesmo apontamento sobre o outro homem que compôs o processo, Otávio Correia, que desenvolveu a concepção e operação de luz. Além desses homens, o restante da equipe foi composto pelas integrantes do *Nosotras – Coletivo Teatral*.

O *Nosotras – Coletivo Teatral* adentrou o ano de 2020 com a perspectiva de desenvolver um espetáculo com apresentação prevista para junho, como espetáculo didático para minha conclusão no curso de Bacharelado em Direção Teatral pela Escola de Teatro da UFBA. Para tanto, os ensaios começariam em março, em que eu

assumiria a direção com atuação das atrizes integrantes. Entretanto, na segunda semana de março de 2020, fomos atravessadas por circunstâncias que interromperam nossos planos: a pandemia do SAR-CoV-2.

Nos dois primeiros meses do ano, eram noticiados casos de Covid-19 em outros países, mas, naquele momento, não tínhamos dimensão das proporções que o vírus atingiu. O primeiro caso notificado no Brasil “foi oficialmente registrado no Brasil em 26 de fevereiro” (PETHERICK, 2020, p. 8) e “em 11 de março, com casos confirmados em 113 países e territórios ao redor do mundo, a OMS declarou oficialmente o Covid-19 uma pandemia” (PETHERICK, 2020, p. 5).

Quando comecei a escrever esse capítulo, duas amigas aguardavam os pais saírem da UTI, onde estavam internados por conta da doença. Um deles voltou para casa, o outro morreu após dois meses intubado. O pai de outra amiga morreu após vinte dias de diagnóstico. Minha bisavó, aos 104 anos, morreu alguns meses depois de ter se curado da doença, por complicações pulmonares. O ator Edson Montenegro e a atriz Nicette Bruno, para mencionar alguns, também foram vitimados. Meu tio conseguiu ser extubado e sobreviveu apenas por alguns dias. Conhecemos muitas pessoas, de diferentes ciclos sociais, que contraíram a doença.

Em março de 2020, nós, do *Nosstras – Coletivo Teatral*, não mensurávamos essas circunstâncias para o desenvolvimento do trabalho. Com isso, pensamos que haveria uma breve pausa no processo e logo poderíamos ensaiar. Até então, montaríamos *Flores Arrancadas à Névoa* (2008), do argentino Aristides Vargas, ou *Neva* (2007), do chileno Guillermo Calderón.

Tendo em vista a declaração de calamidade pública no estado da Bahia pela Assembleia Legislativa (Bahia, 2020), o prefeito de Salvador, ACM Neto anunciou decretos de fechamento de teatros e cinemas e entendemos que precisaríamos traçar novas estratégias para seguir com as nossas experimentações cênicas. Apenas em agosto, retomamos o processo e entendemos as novas possibilidades de configuração de ensaios e apresentação, tendo em vista a estreia em dezembro, quando concluiria minha formação em direção teatral.

Devido às recomendações de isolamento social, sugeridas pela OMS, houve um movimento de produção de conteúdos virtuais em massa. As diferentes redes

sociais e plataformas de compartilhamentos de vídeo, como o *Instagram* e o *YouTube*, passaram a transmitir *lives* (vídeos ao vivo), com diversas temáticas, algumas sendo salvas e disponibilizadas na *internet*. As programações abarcavam desde eventos acadêmicos, palestras de conscientização dos efeitos da pandemia e aulas de diferentes naturezas, até shows, filmes e espetáculos teatrais.

Nesse processo, as/os artistas desenvolveram estratégias para adaptar suas produções artísticas à nova realidade e as apresentações de espetáculos teatrais passaram por duas etapas distintas. No primeiro momento, foram exibidas peças gravadas antes da pandemia, geralmente como registro de processo em plano aberto, o que Roberta Matsumoto aponta como *filme de teatro* dentro de uma perspectiva que considera o “fenômeno teatral como produto acabado, passando ao largo de questões que emergiriam da prática no cotidiano dos treinamentos e dos processos” (MATSUMOTO, 2017, p. 51).

Do ponto de vista dos estudos teatrais, os diálogos entre teatro e audiovisual apresentam ao menos quatro possibilidades de abordagem, que se complementam, se misturam, se sobrepõem: o audiovisual como ferramenta metodológica na pesquisa em teatro; a transposição do teatro para o audiovisual – filme de/ sobre teatro; a linguagem audiovisual como inspiração das opções estéticas no teatro; o audiovisual como elemento de composição cênica (MATSUMOTO, 2017, p. 50).

Nesse sentido, destaco o projeto *Na quarentena tem teatro*, proposto pela atriz e produtora baiana Fernanda Beltrão, que consistiu na apresentação desses filmes de teatro dentro de uma programação desenvolvida a partir do envio dos vídeos e sinopses das peças. Espetáculos baianos, de outros estados e até mesmo de outros países foram exibidos em *streaming* nessa proposta de acesso gratuito.

Em seguida, as montagens começaram a ser pensadas nesse novo formato *online*, permitindo uma concepção projetada para a câmera. Alguns grupos se encontravam para ensaiar e gravar, enquanto outros se programaram para uma proposta em que não somente o público esteve em suas casas, mas também a equipe técnica, que efetuou todas as etapas de criação a partir de interações virtuais. Em ambos os casos, é adotada um outro posicionamento em relação às filmagens:

[...] o filme de teatro que não procura o registro fidedigno do espetáculo, mas também não é uma adaptação televisiva ou cinematográfica que tende a apagar a especificidade da atuação cênica e os elementos da encenação teatral. De maneira geral, esse tipo de filme é realizado pelo próprio diretor

da obra teatral que reinventa o espaço cênico de forma a torná-lo mais visível, respondendo assim à necessidade elementar do próprio audiovisual, mas mantendo sua teatralidade. (MATSUMOTO, 2017, p. 53-54)

Evidentemente, a relação do teatro com o audiovisual vem sendo desenvolvida há muitos anos, como escolhas de investigação de determinados grupos e artistas. Entretanto, o fechamento dos teatros e a urgência do isolamento social impulsionaram investimentos nessas metodologias de produção de algo que não é exatamente teatro, mas “a busca pela originalidade, ou seja, saber de onde teria vindo tal ou tal recurso expressivo – do teatro, do cinema ou da literatura – se torna infrutífera e sem importância para a investigação e experiência estética” (MATSUMOTO, 2017, p. 57).

Nesse momento, em que ebuliam tantas mudanças históricas, seguimos com as nossas investigações no *Nosotras – Coletivo Teatral*, no formato possível para o momento. O lapso de tempo entre a configuração do projeto e o início dos ensaios foi sentido de diferentes maneiras: na passagem literal do tempo (cinco meses), na taxação de impostos em itens da cesta básica (57,4% de aumento no preço do arroz, por exemplo), na quantidade de pessoas morrendo em decorrência da pandemia - 92.568 mortes notificadas por corona vírus no Brasil (PINHEIRO, 2020).

Conforme o desafio proposto a partir dos estímulos encontrados na montagem do espetáculo anterior, busquei textos teatrais rapsódicos, no intuito de investigar metodologias de criação de cena que se alinhassem com a proposta dramatúrgica. Inicialmente, busquei textos com temáticas lesbocentradas, autoras lésbicas e, dentro das limitações técnicas e da impossibilidade de ir em bibliotecas, demorei de encontrar algo que estivesse alinhado com os objetivos.

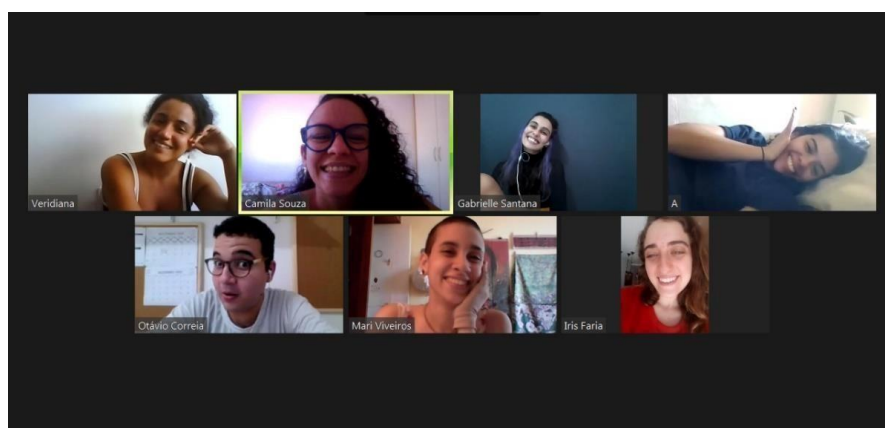
A estreia do espetáculo foi definida para dezembro e com isso, precisei escolher a principal obra de referência da montagem, mesmo sem cumprir todos os requisitos desejados. Na busca por rapsodos, acabei conhecendo a dramaturga inglesa Sarah Kane. Comecei os estudos através da leitura da peça *Ânsia* (1998), mas consegui acessar sua obra completa e estudos referentes à sua vida e contexto de produção na *internet*.

A montagem do espetáculo compôs o meu processo formativo como diretora teatral na UFBA sob a orientação remota de Joice Aglae Brondani e Andressa Meneses,

doutoranda do PPGAC, cuja proposta de pesquisa pude acompanhar em um processo dirigido por mim.

Os ensaios e as gravações também foram realizados de modo remoto, estando a equipe dispersa em diferentes cidades. Não houve, ao longo dos quatro meses de ensaio, nenhum encontro presencial, o que era completamente novo para o nosso coletivo e exigiu que elaborássemos estratégias para elaboração e encenação. Nos encontramos através de plataformas de comunicação por vídeo, inicialmente cinco horas semanais divididas em três ensaios, com reuniões diárias no período de gravação.

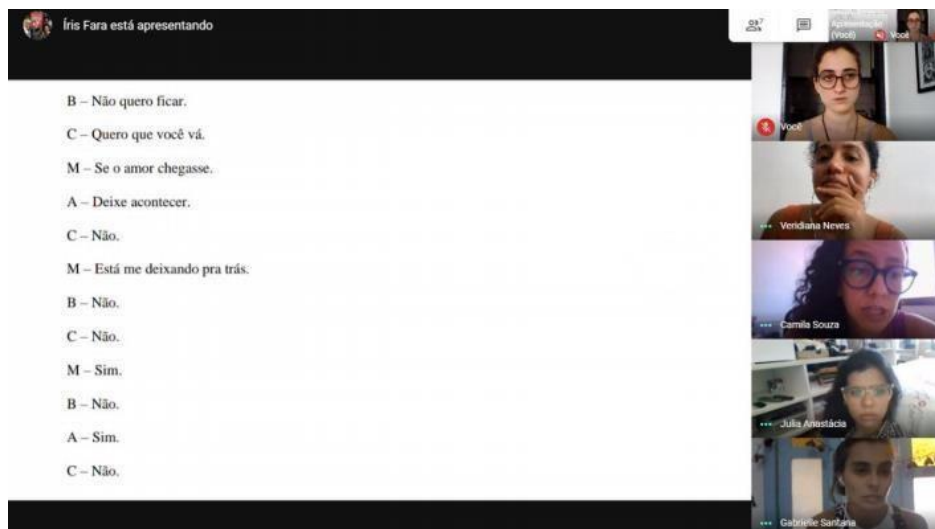
Figura 24: Reunião da equipe técnica do espetáculo *Ânsia*



Fonte: Acervo pessoal, foto pela própria autora (2019).

No texto, não há nenhuma indicação de tempo e espaço ou descrição das personagens. Essas são características do que Sarrazac (2012) aponta como rapsódico ou drama-da-vida, que “não se limita, àquilo que Sófocles chama de ‘um dia fatal’, ele arruína as unidades de tempo, de lugar, e mesmo de ação e sua extensão cobre toda uma vida” (SARRAZAC, 2012, p. 1).

Figura 25: Leitura dramática do espetáculo *Ânsia*



Fonte: Acervo pessoal, foto pela própria autora (2019)

Sobre a construção dramática proposta por Sarah Kane, ponto que não há possibilidade de criar uma sinopse para o texto, devido à presença do infradramático, característica apontada por Sarrazac (2012) na elaboração teórica da estrutura do drama rapsódico.

O infradramático não substitui o dramático: ele alarga seu espectro, ele desloca o centro do dramático da relação interpessoal sobre o homem sozinho, sobre o homem separado. Seu resultado é que a “ação” dramática será muito menos uma ação “ativa”, que uma ação passiva. [...] Síncope da ação não significa ausência de ação. Tratamos agora de uma ação descontraída, de um drama desdramatizado. (SARRAZAC, 2012, p. 1)

O autor apresenta o conceito de infradramático enquanto elemento que promove um alargamento do espectro do dramático, a partir de momentos cotidianos, microconflitos, subjetivação, conflitos intrapsíquicos. Nessa defesa, é ação é tida como descontraída e o seu conceito é expandido, retornando à tradução de *práxis* para ação, enquanto *práxis* abarca, além de ação, o conceito de estado.

O fato de que o drama seja demasiado voltado ao subjetivo e ao cotidiano não significa evidentemente que os grandes conflitos históricos desapareceram, mas que estes últimos foram absorvidos por este “anonimato” de que fala Adorno. (SARRAZAC, 2012, *online*). A desdramatização do drama está presente em *Ânsia* (1998) de tal modo que não há uma curva dramática definida nem grandes conflitos.

A diversidade de possíveis situações está exposta na maneira como são apresentados os diálogos que compõe a peça, com as personagens indicadas apenas por letras e ausência de rubricas de intenção ou descrição.

Nesse sentido, recorro outra vez a Sarrazac (2012), que em meio a outras concepções apresentadas por teóricos contemporâneos, sobretudo os conceitos de *crise do drama* e de *teatro pós-dramático* propostos por Hans-Thies Lehmann (1999), explica a desconstrução do diálogo e da personagem enquanto recursos presentes na mudança de paradigmas do drama, as quais são acompanhadas na obra de Sarah Kane.

Em vez de crise – uma crise só pode ser breve e só pode conduzir a uma resolução, a morte do drama sendo efetivamente uma –, eu preferiria falar de mutação, e mesmo de mutação lenta, e de uma *mudança de paradigma* do drama. De fato, nós constatamos que as questões dramáticas novas, que aparecem por volta do séc. XX em Maeterlinck, Strindberg, Tchekhov..., tais que a fragmentação, e mesmo a hiperfragmentação da fábula, a desconstrução do diálogo e da personagem, estão sempre nas obras atuais dos dramaturgos como Kane, Fosse ou Koltès (SARRAZAC, 2012, *online*)

Sarrazac (2012) defende que as obras não têm regras restritas, o que as fragiliza e gera vitalidade simultaneamente, deixando-as constantemente à beira do colapso, chamado de *reprise*, que ocorre após a *crise* e é o oposto de restauração. Nessa reinvenção da dramaturgia, Sarah Kane se apresenta enquanto exemplo de possibilidade de composição textual na esfera no teatro contemporâneo, na qual "A descontinuidade da narrativa em quadros autônomos interrompe a ação, força o espectador a refletir sobre o intervalo" (UBERSFELD, 2005, p. 129):

M – Procurei você. Por toda a cidade.

B – Não acho mesmo.

M – É. É.

A – Acha sim.

M – Sim.

C – Por favor, pare com isso.

M – E agora te achei.

C – Alguém que morreu não está morto.

A – E agora somos amigos.

C – A culpa não foi minha, nunca a culpa foi minha.

M – Tudo que acontece é pra acontecer.

B – Onde você estava?

M – Por aí.
 C – Vá.
 B – Onde?
 C – Agora.
 M – Lá.
 A – É da natureza do amor desejar um futuro.
 C – Se ela tivesse partido –
 M – Quero um filho. (KANE, 2003, p. 3)

Apesar disso, em minha pouca experiência como diretora, as demandas do tempo, dificuldades do processo remoto, o desafio de agenciar a minha própria insegurança e das atrizes no processo de construção das personagens em meio a liberdade de sentidos oferecida pela autora me levaram a uma escolha metodológica que contradiz as proposições do drama rapsódico, em sua perspectiva teórica, e a estrutura dramaturgical do texto de Sarah Kane, como proposição poética.

No sentido de criar um suporte para as atrizes, optei por definir uma circunstância dramática para guiar o processo de encenação a despeito da proposta dramaturgical da autora:

C – Em algum lugar fora da cidade, eu falei pra minha mãe, Você morreu pra mim.
 B – Não, não é isso.
 C – Se eu pudesse me livrar de você sem te perder.
 B – Às vezes isso não é possível.
 M – Eu vivo dizendo pras pessoas que estou grávida. Eles perguntam como isso aconteceu, o que você tá tomando? Eu digo que bebi uma garrafa de vinho do porto, fumei uns cigarros e trepei com um estranho.
 B – Tudo mentira.
 C – Ele precisa ter um segredo mas acaba logo contando tudo. Ele acha que nós não sabemos. acredite, nós sabemos.
 M – Uma voz no deserto.
 C – Aquele que chega mais tarde.
 M – Há uma coisa no caminho.
 A – Ainda aqui.
 C – Há três verões eu estava de luto. Ninguém morreu mas eu perdi minha mãe. (KANE, 2003, p. 1)

A contradição metodológica que se impõe se traduz pelo fato de que a autora compôs o texto teatral a partir de uma dramaturgia rapsódica, caracterizada por um

“teatro liberto do textocentrismo, do logocentrismo, em breve da tutela da literatura dramática” (SARAZZAC, 2010, *online*).

Enquanto isso, a minha escolha metodológica para direção das atrizes se voltava para uma abordagem de circunstâncias e situação dramática, características de processos articulados com o drama realista. Embora essas características não estejam tão claramente explicitadas no resultado em vídeo, mantendo-se o caráter aberto das possibilidades de interpretação do texto de Sarah Kane, ao rever o processo compreendo que outras abordagens talvez estivessem mais de acordo com a proposta dramaturgica original.

De todo modo, como proposição temática, optei por denunciar processos de pedofilia em construções familiares heteronormativas. Essa foi uma escolha de leitura da peça, através de associações livres feitas pelo coletivo. Associamos ou interpretamos as réplicas fragmentadas de uma das personagens como sendo de situações de aparente abuso sexual sofrido no passado e, aos poucos, as outras réplicas foram sendo associadas ao tema e a essa circunstância dramática.

Como caminho de construção das cenas, criamos uma circunstância em que as personagens compõem uma família disfuncional que vive na mesma casa, mas não dialoga ao longo dos anos e busca discutir a relação para tentar estabelecer uma comunicação verbal no momento presente.

Nesse contexto, *A* é o pai pedófilo que abusava sexualmente da filha e *M* é a mãe que não se posicionava em relação à essa violência, ambos estabeleceram um relacionamento abusivo. Nesse contexto *B* e *C* são os filhos, a mulher que foi estuprada na infância e o homem que assistiu a isso e acabou buscando fugas em drogas lícitas e ilícitas.

A – Ela teve ele de volta.

C – Eu acredito em aniversários. Que um estado de espírito pode ser repetido mesmo se o evento que o tenha causado seja insignificante ou tenha sido esquecido. Nesse caso não é um nem outro.

M – Eu envelhecerei e eu vou, ele vai, alguma coisa

B – Eu fumo até ficar enjoado.

A – Preto sobre branco e azul.

C – Quando eu acordei eu pensei minha menstruação deve ter descido ou melhor não deve ter parado já que só terminou três dias atrás.

M – O calor salta de mim.

C – O coração salta de mim.

B – Não sinto nada, nada.

Não sinto nada.

M – É possível?

B – Como?

A – Não sou estuprador.

M – David?

(tempo)

B – Sim.

A – Sou pedófilo.

M – Lembra de mim? (tempo)

B – Sim.

C – Parece alemão,

A – Fala como espanhol,

C – Fuma como sérvio.

M – Você esqueceu.

C – Todas as coisas para todos os homens.

B – Não acho

M – É.

C – Não consegui esquecer. (KANE, 2003, p. 2)

A partir desse fragmento da dramaturgia, justifico a escolha da realidade atravessada pela família a qual atribui uma narrativa, ainda que reconheça a potência de outras possibilidades atravessarem esse diálogo.

A denúncia da pedofilia no ambiente doméstico contribuiu para um viés discursivo de educação sexual, enquanto possibilitou a tomada de decisões de cunho feminista na concepção da cena. Vale ressaltar que, no Brasil “Os números mostram que mais de 70% dos casos de abuso e exploração sexual de crianças e adolescentes são praticados por pais, mães, padrastos ou outros parentes das vítimas” (VILELA, 2019, *online*).

Nesse sentido, defendo a importância de montagens teatrais como parte do processo educativo informal e, como afirmou Elisa Lucinda, no Diálogos Ausentes do Itaú Cultural, “a arte é a educação informal mais poderosa. Enquanto a gente não

consegue avançar no nosso projeto educacional oficial, os artistas é que dão conta.” (LUCINDA, 2017).

A arte e seu potente cunho educativo apresentam-se como instrumentos de tomada de consciência e conseqüente capacidade de transformação. Assim, a potência da arte, na perspectiva de ampliação de horizontes, é significativa, uma vez que amplia as possibilidades de leituras de mundo, a partir de dispositivos peculiares e metodologias próprias.

Desse modo, ainda que a arte ocupe o papel descrito por Elisa Lucinda (2017) na sociedade, faz-se fundamental considerar que “a arte não busca por comprovações ou utilidades, seu foco está em propor, de forma muito própria, novas ignições e questionamentos” (SANTANA; MASCARENHAS, 2020, p. 7) para o ser humano. Essa perspectiva converge com o olhar crítico e construtivo, presente na teoria do educador Paulo Freire, que apresenta a educação como meio promissor de transformação da sua própria condição e da realidade na qual está inserido, a partir de uma tomada de consciência. Sobre esse tema, Freire (1996) afirma:

O homem não pode participar ativamente na história, na sociedade, na transformação da realidade se não for ajudado a tomar consciência da realidade e da sua própria capacidade de transformar [...] ninguém luta contra forças que não entende, cuja importância não meça, cujas formas de contorno não discirna; [...] Isto é verdade se, se refere às forças sociais [...] A realidade não pode ser modificada senão quando o homem descobre que é modificável e que ele o pode fazer (FREIRE, 1996, p. 48).

Durante o processo de nossa montagem, seguindo as circunstâncias estabelecidas, recorri a uma estratégia para tornar a partilha ainda mais apropriada da narrativa, que consistiu na divisão do texto em quatro diferentes unidades, realizada por cada integrante, cada uma contendo apenas as falas de uma personagem. Dessa forma, foi possível compreender, de modo isolado, o discurso de cada personagem dentro do contexto escolhido.

Para tanto, optamos por interpretar as falas a partir de duas diferentes abordagens da psicologia, a psicanalista e a junguiana, construindo análises com o apoio teórico fornecido por Camila Souza²³, que pôde colaborar com sua formação

²³ Camila Souza é psicóloga com especialização em sexologia, palhaça, professora de teatro, atriz e produtora teatral. Está presente, na função de atriz, em diversas produções do Coletivo Nosotras.

como psicóloga e sexóloga clínica. Assim, novamente, definimos em grupo, circunstâncias, a partir de associações livres acerca da dramaturgia. Criamos, então, o “laudo psicológico e psiquiátrico” de cada personagem.

A – Demos entrada em um hotel fingindo que não íamos fazer sexo.

A – Eu tenho que estar onde quero estar.

A – Fizemos amor, depois ela vomitou.

A – Cruzei dois rios e chorei à beira de um.

A – O grito de um narciso dos prados,

A – Uma mancha,

A – Uma mancha.

A – Eu me desespero de desespero.

A – Eu juro que eu não suporto olhar pra você.

A – Quebrada. (KANE, 2003, p. 4-21)

A é um homem que mantém relações com mulheres e sente a necessidade de colocar os próprios desejos acima de qualquer demanda. Ele invade, no âmbito sexual, diversas mulheres, inclusive as próprias filha e esposa. O apontamos como uma pessoa narcísica (ama a si mesmo) que enxerga o outro no lugar de objeto apenas (não como outro sujeito). A apresenta comportamentos perversos e têm e a pedofilia e o estupro como suas parafilias.

M – Você já estuprou alguém?

M – Por que não?

M – Por que não?

M – Eu sou o tipo de mulher de quem as pessoas falam Quem era aquela mulher?

M – A ausência repousa entre edifícios à noite.

M – Onde você a encontra?

M – Onde eu paro?

M – Dentro.

M – Tomara que seja ele.

M – Não quero ficar velha e fria e não ter dinheiro nem para tingir o cabelo.

M – Não quero estar vivendo numa pensão aos sessenta anos, com medo de ligar o aquecedor e não poder pagar a conta.

M – Não quero morrer sozinha e só ser encontrada quando meus ossos estiverem limpos e o aluguel vencido. (KANE, 2003, p. 9-10)

M anula a sua personalidade em detrimento de satisfazer as expectativas de seu marido, aceitando condições insalubres em seu cotidiano. Ela passa por situações recorrentes de estupro e assistiu, sem se posicionar, às violências sexuais que seu marido comete com a filha deles. Desse modo, acolhe o marido e abandona os filhos, com isso teme a solidão e o envelhecer. *M* é ansiosa, controladora com traços fortes histéricos e apresenta paranoia de perseguição.

C – Você morreu pra mim.

C – Ele tá me seguindo.

C – Em algum lugar fora da cidade, eu falei pra minha mãe, Você morreu pra mim.

C – Se eu pudesse me livrar de você sem te perder.

C – Ele precisa ter um segredo, mas acaba logo contando tudo. Ele acha que nós não sabemos. Acredite, nós sabemos.

C – Aquele que chega mais tarde.

C – Há três verões eu estava de luto. Ninguém morreu, mas eu perdi minha mãe.

C – Eu acredito em aniversários. Que um estado de espírito pode ser repetido mesmo se o evento que o tenha causado seja insignificante ou tenha sido esquecido. Nesse caso não é um nem outro [...]. (KANE, 2003, p. 9-10)

C é uma mulher que vive na busca de superar os traumas dos estupros que sofreu, mas a partir de mecanismos de fuga, desvia de lembrar os momentos de dor e, portanto, não é capaz de digeri-los. Ao longo dos processos que vivencia, constantemente mata, simbolicamente, a sua mãe, que não foi capaz de protegê-la. *C* é auto piedosa, neurótica e somatiza vários sintomas no corpo. Nós a diagnosticamos com esquizofrenia hebefrênica com constantes catatonias.

B – Meu testamento diz, Foda com tudo isso e eu vou te perseguir pro resto da porra da tua vida.

B – Morrer.

B – Não, não é isso.

B – Às vezes isso não é possível.

B – Tudo mentira.

B – Eu fumo até ficar enjoado.

B – Não sinto nada, nada. Não sinto nada. (KANE, 2003, p. 1-2)

B sofreu a dor de não conseguir defender a irmã dos abusos sofridos pelo pai e cresceu assistindo violências sexuais dentro de casa. Com isso, sentiu a raiva do

abandono afetivo de sua mãe e da perversão do pai. Entretanto, não conseguiu desenvolver estratégias funcionais para lidar com as frustrações e acabou fugindo da realidade a partir do uso exacerbado de drogas, que geraram ou agravaram sua paranoia e sofrimento. Desse modo, apresenta paranoia ligada ao uso de substâncias.

A partir dessa análise, tratamos as personagens como pacientes psiquiátricas, relacionando essa perspectiva de entendimento da trama às vivências, em hospitais psiquiátricos, de Sarah Kane, cuja obra “está contaminada, de maneira indissociável, pelo seu ‘projeto existencial’. Sua escritura é abastecida de seus dados biográficos, de suas memórias íntimas, vivências e experiências” (MEDEIROS DE ARAÚJO, 2017, p. 38).

Esse procedimento de relação com texto foi desenvolvido com o objetivo de contextualizar a trama e preencher, por meio de subtextos, a construção das atrizes e desenvolvimento da concepção de cena. Para tanto, optamos por uma perspectiva psicótica e, segundo Byington, “na estratégia psicótica, a Sombra invade a Consciência que, uma vez dominada, se torna inimputável” (BYINGTON, 2019, p. 71). Esse processo embasou decisões estéticas a partir de experimentos visuais com *sombras* e *projeções*, trazendo esses conceitos, a partir da visão junguiana, para a materialidade da cena.

Em meio às experimentações, percebi a escolha da pedofilia como eixo narrativo embasador da discussão acerca da morte ao ego, conceito que propus abordar no projeto de encenação. A morte ao ego, também chamada de morte psíquica na psicologia analítica, consiste na perda do ego, ou seja, da noção subjetiva de identidade. Com isso, atribui a grande conversa que *Ânsia* (2003) apresenta enquanto gatilho de morte ao ego para as/os integrantes daquela família. Conforme Vigarello defende, há outras relações entre o estupro de crianças com a morte psíquica:

O resultado do crime não é mais a imoralidade, mas a morte psíquica, a questão não é mais a depravação, mas a quebra de identidade, irremediável ferida à qual a vítima parece condenada, o que concede um lugar inteiramente novo ao estupro contra crianças (VIGARELLO, 1998, p. 248).

Esse momento de análises e proposições em grupo proporcionou muitas trocas e pudemos acessar realidades diversas que se adequavam à proposta dramaturgica

de Sarah Kane e ligavam o nosso repertório com o contexto de produção da peça: todas as personagens estavam mortas, conversando em um limpo entre céu e inferno; elas compunham as diversas personalidades de uma paciente psiquiátrica; eram membros de uma família disfuncional; formavam dois casais; formavam um grupo de teatro durante a montagem de uma peça; dentre outras propostas.

A partilha da pesquisa fez com que todas as pessoas presentes, inclusive o iluminador Otávio Correia e a *designer* Mariana Viveiros, tivessem o mesmo repertório inicial, referente à peça, que a diretora. Essa situação teve o objetivo de gerar uma troca vertical entre as partes e, assim, conseguimos desenvolver dinâmicas que envolveram propostas de laboratórios cênicos que partiram de Mariana Viveiros e Otávio Correia. Desse modo, a construção da luz e da identidade visual do material gráfico de divulgação estiveram intrinsecamente relacionados com o espetáculo gerado e vice-versa.

[...] um espetáculo de teatro possui, não um, mas diversos discursos, que precisam dialogar entre si. É uma história contada por diversas perspectivas, que precisam convergir, mesmo que na divergência. É a necessidade desse fiar de moiras que culminam em um nó que reflete o nós, essa multiplicidade de vozes e suas múltiplas texturas e tonalidades, que ecoam em um espetáculo, vozes distintas que buscam harmonia para uma única composição, com múltiplas camadas (ALMEIDA *et al.*, 2020, p. 41)

Figura 26: Espetáculo Ânsia



Fonte: *Print Screen* da própria autora (2019)²⁴

Figura 27: Espetáculo *Ânsia*



Fonte: *Print Screen* da própria autora (2019)²⁵

Na montagem, reconheço a aplicação do conceito de polifonia no processo de construção cênica, apontando as potências presentes no eco das vozes de uma equipe coesa, alinhada em relação aos objetivos e aberta aos devires do processo.

Através das contribuições de Mariana Viveiros, que propôs um laboratório com frascos de vidro, líquidos, lanternas e anilina, defini não apenas algumas cenas inspiradas nessa estética, como também orientei a criação de uma *Curva d'água de estado* para a construção cênica. A *Curva d'água de estado* consistia na definição de estados psicofísicos das personagens no decorrer das cenas das cenas, tendo em vista que as personagens, demasiado rapsódicas, não apresentam nem mesmo rubricas, quanto mais nomes ou descrições. A partir do questionamento *Que tipo de natureza d'água a minha personagem apresenta nesse momento?*, as atrizes definiram se deveriam usar as imagens de, por exemplo, água corrente, água de poço, água de choro, água de beber de canudinho, para compor a construção da cena.

²⁴ Vídeo original disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lg6VT1cF9tw>. Acesso em 23 fev. 2021.

²⁵ Vídeo original disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lg6VT1cF9tw>. Acesso em 23 fev. 2021.

Figura 28: Identidade visual do espetáculo *Ânsia*



Fonte: Acervo Pessoal, foto por Mariana Viveiros (2019)

Desse modo, destaco também a colaboração de Otávio Correia, que propôs às atrizes um levantamento de todos os objetos que eram, de alguma forma, fontes de luz em suas residências. A partir desse levantamento, cada atriz montou seu respectivo repertório de luz, a partir de refletores, *ring lights*, abajures, lâmpadas, pisca-piscas, lanternas, dentre outros elementos. Com isso, foi possível pensar nas cores que iluminariam cada ambiente e, então, em qual a estação do ano de cada personagem, o que gerou quatro possibilidades: inverno em Salvador, verão em Salvador, primavera em Salvador e outono em Salvador.

A cidade soteropolitana criou uma unidade que integrou as construções, sobretudo devido ao fato de que Salvador não apresenta estações do ano rigidamente definidas. Entretanto, as nuances de cada momento foram importantes para a construção da iluminação de imagens que povoavam a composição, não apenas no que tange as cores e incidência das luzes, mas também às atmosferas geradas por elas.

Figura 29: Espetáculo Ânsia.

Fonte: *Print Screen* da própria autora (2019) ²⁶

Figura 30: Espetáculo Ânsia

Fonte: *Print Screen* da própria autora (2019) ²⁷

Nessa perspectiva de integrar as linguagens artísticas e considerando a exploração do audiovisual imposta pelo distanciamento social da quarentena, os ensaios teatrais tiveram um tratamento com enfoque nas visualidades, assumindo um caráter laboratorial. Nesse sentido, experimentamos possibilidades de interferências nos vídeos a partir de recursos teatrais, como a criação de ilusão da entrada de uma

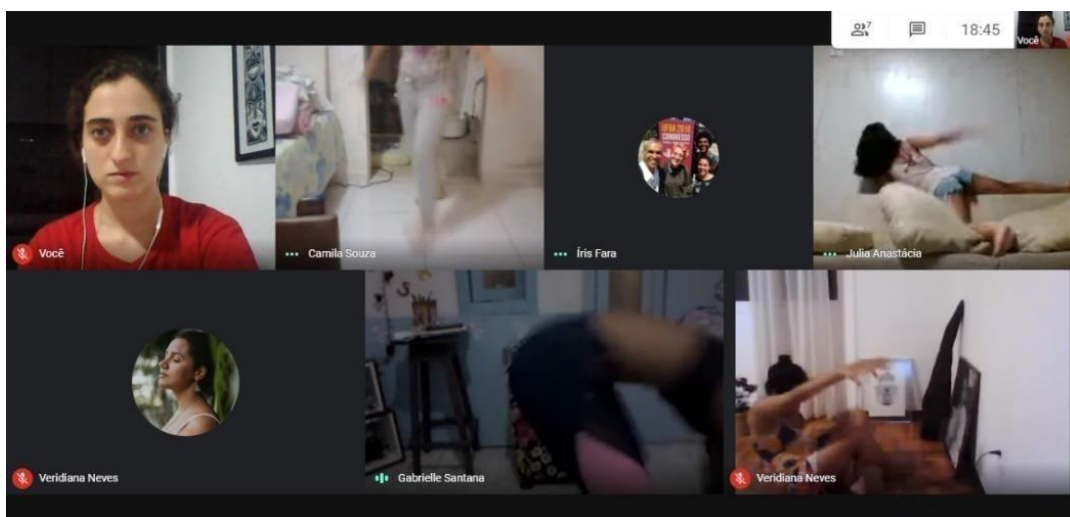
²⁶ Vídeo original disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lg6VT1cF9tw>. Acesso em 23 fev. 2021.

²⁷ Vídeo original disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lg6VT1cF9tw>. Acesso em 23 fev. 2021.

atriz no enquadre da outra, mas assumindo que cada uma estava em um lugar e sendo filmada por uma câmera diferente.

A organização dessas experimentações foi realizada a partir da definição de cenas, ausente na dramaturgia escrita por Sarah Kane, que escreveu um texto sem delimitação de unidades de cenas ou atos. Nas dinâmicas da nossa montagem, esse processo foi feito individualmente: cada atriz dividiu o texto em cenas, as nomeou e explicou a razão daquela escolha. Em diversos momentos, as divisões coincidiram, mas nenhuma peça ficou dividida da mesma forma que a outra. Esse exercício foi importante enquanto estudo e apropriação do texto, mas depois desenvolvi um roteiro de filmagem com divisões que apontaram a criação das cenas dentro da minha concepção.

Figura 31: Laboratórios de teatro físico do espetáculo *Ânsia*



Fonte: Acervo pessoal, foto da própria autora (2019)

Figura 32: Laboratório de experimentações visuais do espetáculo *Ânsia*



Fonte: Acervo pessoal, foto da própria autora (2019)

Em relação à esta montagem de *Ânsia*, obtive os seguintes resultados com a aplicação do *Teste Faria-Vega*:

As presenças das personagens mulheres são relevantes para o desencadeamento da dramaturgia?

Sim.

Suas existências apenas dão manutenção às ações relacionadas aos homens?

Não.

Essa dramaturgia foi escrita por uma mulher?

Sim.

De acordo com a concepção estabelecida, todas as personagens foram interpretadas por atrizes, mesmo que duas delas tenham trabalhado com construção de personagens homens. Com isso, no campo da visualidade construída na encenação, a trama foi conduzida por quatro mulheres em cena, o que as torna não apenas relevantes, como também responsáveis pelo desencadeamento da peça. Desse modo, ainda que os homens fossem relevantes para a história, eles estavam em cena através de mulheres. Ainda assim, as personagens definidas como mulheres pela dramaturga foram entendidas como mãe e filha pela diretora. A mãe e a filha compuseram uma parte crucial para a história e não estiveram apenas dando

manutenção às ações relacionadas aos homens, mas também contestando a postura deles, tanto do filho/irmão, como do marido/pai delas.

Essa dramaturgia, além de ser escrita por uma mulher, foi dirigida por uma outra mulher e, em cena, estiveram quatro mulheres. Além dessas mulheres, houve uma mulher na construção da identidade visual e um homem na concepção de luz. No que tange à construção, acredito na potência desse processo ser predominantemente constituído através dos pontos de vistas de sete mulheres e de um homem alinhado com todo o processo. Esse movimento de optar pela presença majoritária de mulheres abordando questões de gênero, fazendo desse processo, uma ferramenta questionadora da estrutura patriarcal. Considero, portanto, que o espetáculo *Ânsia* dialoga com questões feministas contemporâneas.

Revedo as anotações do processo, percebo que me afastei de diversos objetivos artísticos enquanto diretora. A escolha por dramaturgias rapsódicas devém de um desejo de experimentar essa saída da dramaturgia aristotélica e promover um encontro dessa forma que considero revolucionária e urgente com os conteúdos feministas que provocam. Contudo, pelas razões apresentadas, ainda recorri, como suporte para o trabalho das atrizes, a um longo percurso de justificativas, lógica e metodologias que se aproximam a abordagens realistas ou de análise do drama rigoroso.

4.2 É DA NATUREZA DO AMOR DESEJAR O FUTURO

Após refletir acerca dos processos que dirigi, parto para um mergulho no espetáculo que me encantou a ponto de motivar a escrita do primeiro anteprojeto que resultou nessa dissertação. Eu entrei no Mestrado para pesquisar as questões de gênero articuladas com a mímica corporal dramática na estrutura rapsódica proposta pelo espetáculo *Refazendo Salomé* (2016). A despeito da resistência do meu orientador em incluir a análise desta peça na pesquisa, por se tratar de um espetáculo dirigido por ele, considero que o lugar de espectadora na peça também levou ao meu despertar como diretora e, portanto, parte essencial das minhas reflexões e prática artísticas.

Refazendo Salomé é uma peça do circuito teatral baiano em uma realização da Mimus – Companhia de Teatro. A dramaturgia e atuação são assinadas por Deborah Moreira, atriz, dramaturga e diretora, formada em Mímica Corporal no Brasil em 2004, pelos artistas George Mascarenhas e Nadja Turenkko²⁸, com o aval da École de Mime Corporel Dramatique de Londres, além de Mestra em Artes Cênicas e Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade Federal da Bahia. A direção é de George Mascarenhas, ator e diretor teatral, formado em mímica corporal pela École de Mime Corporel Dramatique de Londres (1998), Doutor em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), Mestre em Artes pela Universidade Federal da Bahia, Licence de Estudos Teatrais pela Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III e Professor na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, é pesquisador e autor de diversos artigos sobre a mímica corporal dramática.

Neste momento da pesquisa, será analisado esse solo teatral que propõe uma revisão da história de Salomé pelo viés da própria personagem. Esse espetáculo corresponde à compreensão que carrego sobre as questões de gênero como escolha de concepção de cena para ampliar a aplicação do Teste Faria-Vega.

Refazendo Salomé propõe recontar a história de Salomé, a personagem bíblica que teria pedido a cabeça de João Batista a Herodes, dialogando com depoimentos de outras mulheres cujas vidas foram marcadas por violências de gênero, tais como Maria da Penha, Zuzu Angel, Malala e Billie Holiday.

A personagem Salomé, que se configura como ponto de partida para as discussões presentes no espetáculo, povoa o imaginário popular da sociedade brasileira, em que as religiões católica e evangélica representam 81% da população (G1, 2020). Em relação aos registros religiosos, os primeiros relatos de Salomé estão situados em narrativas do historiador e apologista judaico-romano Flávio Josefo (37 d.C - 100 d.C) e frequentemente aparece em textos do Novo e do Velho Testamento, durante a abordagem da decapitação de João Baptista.

²⁸ Nascida em Belém (PA), a atriz e diretora Nadja Turenkko (1968-2016) viveu na Bahia e formou-se em mímica corporal dramática em 1995, pela École de Mime Corporel Dramatique de Paris, sendo uma das primeiras artistas brasileiras com formação completa reconhecida na técnica a dedicar-se ao ensino e criação artística no país.

João Batista tem sua representação no judaísmo, no espiritismo, na Fé Bahá'í, no catolicismo, sempre como um profeta de Deus. A tradição católica defende que ele não somente era primo de Jesus de Nazaré, como também o batizou, com a presença da manifestação do Espírito Santo sob a forma de uma pomba branca, declarando que Cristo estava por vir:

Glorificado sejais, filho de Deus, que buscais os raios desta bendita luz que Deus acende na Terra para iluminando a todos, assim dizer: Meus Filhos, na Terra, sempre eu vos esclareci e iluminei pelas bocas dos profetas desde Moisés, até Elias, desde Elias até João Batista, de João Batista até ao meu Amado Filho. (EEC, 2001)

Assim como João Batista, a princesa Salomé está presente em representações bíblicas, em textos que apresentam poucas narrativas de mulheres. Nesse contexto, ela é comparada a Eva no que toca à suposta perversidade e poder de desvirtuação. Salomé é apresentada como filha de uma mãe incestuosa, que se casou com o irmão do ex-marido, o pai de Salomé, e, portanto, tio de sua filha.

Segundo o Evangelho de Matheus (Mt 14.1-12) e de Marcos (Mc 6.14-29), Salomé é descrita como detentora de um dom de sedução utilizado para conseguir o que queria. A história pela qual ela é lembrada e aparece nas narrações cristãs consiste na descrição do momento em que a jovem teria pedido a cabeça do profeta João Batista em uma bandeja durante um banquete onde apenas homens eram bem-vindos. A ocasião em questão foi o aniversário de seu padrasto, Herodes Antipas, que queria esquecer das palavras proferidas pelo profeta, acusando -o de adultério.

João Batista estava preso por ser líder de uma possível revolução e ataque ao discurso de Herodes Antipas. Os seus discípulos o aguardavam e, contudo, sua morte ocorreu ainda na prisão, a pedido de Salomé, instruída por sua mãe, Herodias.

Esse evento é descrito por Marcos:

No aniversário de Herodes, a filha de Herodias dançou diante de todos, e agradou tanto a Herodes que ele prometeu sob juramento dar-lhe o que ela pedisse. Influenciada por sua mãe, ela disse: "Dá-me aqui, num prato, a cabeça de João Batista". O rei ficou aflito, mas, por causa do juramento e dos convidados, ordenou que lhe fosse dado o que ela pedia e mandou decapitar João na prisão. Sua cabeça foi levada num prato e entregue à jovem, que a levou à sua mãe. Os discípulos de João vieram, levaram o seu corpo e o sepultaram. Depois foram contar isso a Jesus. (Mc 6.14-29)

E por Matheus:

No seu aniversário, Herodes ofereceu um banquete aos seus líderes mais importantes, aos comandantes militares e às principais personalidades da Galileia. Quando a filha de Herodias entrou e dançou, agradou a Herodes e aos convidados. O rei disse à jovem: “Peça-me qualquer coisa que você quiser, e eu lhe darei”. E prometeu-lhe sob juramento: “Seja o que for que me pedir, eu lhe darei, até a metade do meu reino”. Ela saiu e disse à sua mãe: “Que pedirei?” “A cabeça de João Batista”, respondeu ela. Imediatamente a jovem apressou-se em apresentar-se ao rei com o pedido: “Desejo que me dê agora mesmo a cabeça de João Batista num prato”. O rei ficou aflito, mas, por causa do seu juramento e dos convidados, não quis negar o pedido à jovem. Enviou, pois, imediatamente um carrasco com ordens para trazer a cabeça de João. O homem foi, decapitou João na prisão e trouxe sua cabeça num prato. Ele a entregou à jovem, e esta a deu à sua mãe. Tendo ouvido isso, os discípulos de João vieram, levaram o seu corpo e o colocaram num túmulo (Mt 14.1-12)

Além das descrições presentes em relatos religiosos, Salomé é conhecida por outras versões, que estão centradas na história da jovem que aparece no banquete, executando a sensual dança dos sete véus descalça, com roupas transparentes e pés nus. Ao fim da dança, Herodes Antipas, movido por desejo e querendo saciar a expectativa de seus convidados, suplica pela repetição da dança sensual da sobrinha e enteada, que somente a realiza após a confirmação de que o que ela pedisse seria-lhe concedido. Salomé teria solicitado, em uma bandeja de prata, a cabeça de João Batista, que estava preso nas masmorras do castelo onde a festa ocorria. Após a dança, banhada em perfumes e óleos essenciais por escravas, a princesa teve o seu desejo realizado a mando de seu padrasto.

Na perspectiva cristã, composta essencialmente por narrativas com perspectivas de homens, João Batista é lembrado por batizar seus discípulos arrependidos dos próprios pecados e anunciar Jesus como Messias, o que o levou a ser canonizado. Salomé, por sua vez, quando tem o seu nome citado nos evangelhos, é lembrada por ser a mulher depravada que tirou a vida de São João. Pouco se apresenta acerca de outros aspectos de sua vida e é trazida uma perspectiva maniqueísta, em que ela é a profana em oposição ao sagrado João Batista.

Além das narrativas em documentos religiosos, há diversas representações artísticas da princesa, denominadas “Salomé”. Há a peça de um ato de Oscar Wilde (1891), que inspirou a ópera de Richard Strauss com libreto de Hedwig Lachman (1905), além dos filmes estadunidenses de Charles Bryant (1923) e de William Dieterle (1953) e do filme espanhol de Carlos Saura (2002).

Nas artes plásticas há uma multiplicidade de desenhos e pinturas realizados ao longo dos anos. Dentre elas, destacam-se *Salomé com a cabeça de João Batista*, de Lucas Cranach, *Salomé com a cabeça de João Batista* (1610-1615), de Artemisia Gentileschi (1610-1615), *Salomé com a cabeça de João Batista* (1630-1635), de Guido Reni (1635), *L'Apparition* (1874-1876), de Gustave Moreau, *Salomé* (1890), de Ella Feris Pell.

Apesar de diversas serem as produções artísticas que envolvem a princesa, a principal obra de referência para a criação de diversas representações de Salomé ao longo da história foi uma peça curta, de apenas um ato e sem divisão de cenas. Escrita por Oscar Wilde, em 1891, em francês, Salomé foi criada para ser encenada pela atriz Sarah Bernhardt²⁹ e foi traduzida para o inglês apenas três anos depois.

Oscar Wilde viveu entre os anos 1854 e 1900 e escreveu importantes dramaturgias, contos e um único e popular romance, *O Retrato de Dorian Gray*. Na peça Salomé, o autor referencia a narrativa cristã em uma estrutura dramática, na qual é construída uma atmosfera que prevê um final trágico desde o princípio. Em meio aos festejos de Herodes Antipas, a princesa, que atrai a atenção de todos os homens ao seu redor, se apaixona pelo profeta lokanaan (João Batista), que se mostra indiferente à sua sedução.

Diversos homens se mostram interessados pela princesa e ela não corresponde a nenhum deles, se mostrando interessada apenas por lokanaan. Apesar de não conseguir seduzir e conquistar o profeta, é usando de sua sensualidade, que atinge o seu novo objetivo: matá-lo. Sob a promessa de realizar qualquer desejo da princesa, Herodes Antipas a convence a realizar a arrebatadora dança dos sete véus.

HERODES Ordeno que dances, Salomé!

SALOMÉ Não quero dançar, Tetrarca. (...)

HERODIAS Não dances, minha filha!

HERODES Tudo o que pedires, até a metade do meu reino

SALOMÉ Jura, Tetrarca?

HERODES Juro, Salomé. (WILDE, 2016, p. 62-66)

²⁹ Sarah Bernhardt (1844-1923) foi uma atriz francesa com reconhecida carreira internacional, em que interpretou diversas mulheres, mas também homens, nos palcos e, posteriormente, nas telas. Ela foi uma das atrizes pioneiras no cinema. Além de atriz, a artista foi uma empresária no universo teatral, além de ser pintora e escultora.

Herodes Antipas, acreditando que a filha do seu irmão e atual enteada pediria para se casar com ele e ter direito à metade do reino, é surpreendido pelo pedido da cabeça do profeta em uma bandeja de prata. Antipas tenta convencê-la de outras possibilidades de recompensas, mas Salomé, apoiada por sua mãe, a qual tem o adultério constantemente apontado de forma humilhante pelo profeta, não desiste do pedido.

Conforme havia prometido, Herodes Antipas realiza o desejo de Salomé, e ordena que tirem a vida de João Batista, colocando a sua cabeça em uma bandeja de prata. Entretanto, Wilde vai além do que é contado na bíblia e descreve a consequência sofrida pela princesa, que é morta à mando de seu tio e padrasto ao fim da peça. Após a ordem de morte à princesa, descem as cortinas.

HERODES (Voltando-se e vendo Salomé) Matem aquela mulher!

(Os soldados correm e atravessam com espadas Salomé, filha de Herodias, princesa da Judéia) (WILDE, 2016, p. 80)

A trama se desenrola revelando a inspiração presente na narrativa bíblica e a resgata, no formato clássico de dramaturgia aristotélica, com preservação das unidades de ação, tempo e espaço, indicação das personagens, rubricas, presença de uma espécie de coro. A peça apresenta o evento festivo promovido por Herodes Antipas, durante o qual Salomé conhece o profeta prisioneiro pelo qual se apaixona, mas não é correspondida. Chegando à festa, Antipas pede que ela realize a dança dos sete véus para o seu deleite e agrado dos convidados presentes. Salomé, à contragosto, acaba cedendo, quando tem a garantia de ter qualquer desejo realizado.

Com o intuito de mapear as pistas reveladas sobre a personagem Salomé, sublinhei tudo o que fora dito acerca dela e me deparei com a grande maior parte do texto sublinhado ser composto por falas de homens, mais precisamente proferidas por Herodes Antipas, O Sírio e João Batista.

É possível analisar uma personagem a partir de três critérios: o que ela revela sobre si, o que ela faz, o que os outros dizem sobre ela (CANDIDO *et al.*, 2009). Nessa perspectiva, flagro que Salomé revela muito pouco sobre si, a partir da dramaturgia de Wilde. Acredito que as lacunas geradas pela falta dessas informações acabam por

gerar uma visão de Salomé pautada em suas ações dramáticas e nas falas de personagens que, assim como o autor em questão, são homens.

O Sírio Narraboth é a primeira personagem que fala em toda a peça, a qual consiste em comparar a sua beleza com a da noite: “Como é bela assim, à noite, a princesa Salomé” (WILDE, 2016, p. 17). Apesar da recomendação das personagens secundárias, que formam uma espécie de corifeu, e dizem para ele não olhar para a princesa, suas réplicas seguintes são todas referentes à Salomé, narrando suas vestes e traçando comentários referentes à sua forma física, ou falando diretamente com ela.

A segunda opinião apresentada sobre Salomé está presente nas falas proferidas por Iokanaan, o qual demonstra um asco crescente, inicialmente proveniente do adultério praticado por Herodias, sua mãe, e, posteriormente, relativo aos olhares e comentários de desejo realizados por ela. Ele ordena que Salomé pare de se insinuar, chamando-a de pecadora, impudica, infame filha da Babilônia, filha de Sodoma, filha do adultério, filha de mãe incestuosa.

O profeta, constantemente a amaldiçoa e explana sua opinião acerca da existência das mulheres dizendo que “Pela mulher veio o mal ao mundo” (WILDE, 2016, p. 39) e “Então apagarei toda a perversidade da terra e as mulheres não mais saberão imitar as suas abominações” (WILDE, 2016, p. 58).

Herodes Antipas é o terceiro homem a falar de Salomé, mas antes mesmo de dizer qualquer coisa, tem o olhar sombrio fixado na princesa, segundo personagens secundárias. Ele a observa bastante, de forma lasciva, o que gera incômodo em todas as personagens presentes, sobretudo Salomé e Herodias.

Antipas constantemente discorre sobre a princesa, comentando a sua palidez e aparência de doente, mas, sobretudo, elogia seus lábios, dentes e pés. Além disso, ordena insistentemente que ela dance, prometendo tudo o que ela quiser em troca, inclusive o trono e metade de seu reino, ou seja, propondo casamento à sua sobrinha e enteada na presença da própria esposa e seus convidados.

Após a morte de João Batista, a qual ordenou à contragosto, Herodes Antipas descreve Salomé como monstruosa e aponta que agiu tal qual sua mãe, outra personagem que também tece comentários sobre a princesa. Herodias exalta a si

mesma e a filha, dizendo que ambas descendem de família real, diz que a filha a ama, pede que ela não dance, mas aprova o desejo da filha de tirar a vida de João Batista.

Além desses comentários, algumas imagens são relacionadas à Salomé ao longo da peça, tecendo uma atmosfera de pureza em torno da personagem, o que contrasta com suas apontadas posturas tidas como depravadas. São comparadas à Salomé a prata, as pombas brancas, a rosa branca num espelho de prata, borboletas brancas, flor de prata, âmbar, jardim de mirra.

Em minhas leituras, localizei na fala de Iokanaan “Pela mulher veio o mal ao mundo” (WILDE, 2016, p. 39) a posição de centralidade, sintetizam o que a peça retratara. A carga de misoginia presente nessa fala revela a visão da mulher relacionada ao pecado, à perversidade, à abominação, ao desvio. Não se direciona apenas a Salomé e Herodias, mas sim a todas as mulheres.

Desse modo, é corroborada a tese de que as mazelas do mundo são de responsabilidade das transgressões provenientes da mulher. Dentro da binaridade presente nos paradigmas de gênero, em que os homens se apresentam, por exemplo, como detentores da razão e as mulheres como fruto da emoção, há também a relação de maniqueísmo da bondade e da maldade.

A leitura da peça e a busca pelo contexto histórico de sua produção foram realizadas após o contato com o espetáculo *Refazendo Salomé*. Desse modo, as diversas críticas abordadas na peça estiveram presentes nas análises das dimensões socio-estruturais e socio-simbólicas hermenêuticas. Assim, antes de abordar essas questões, entendo a importância de contextualizar o acontecimento cênico.

O mito de Salomé, ao longo da história das suas ocorrências textuais, cada vez se afasta mais da glosa do texto matricial dos Evangelistas, e progressivamente se encaminha para a miscigenação com diversas outras figuras mitológicas que se estruturam segundo um mesmo paradigma disfórico, de sexo representado como ritual violento, angustiante, provocador de ruínas, morte e destruição (MORÃO, 1997, p. 116).

Refazendo Salomé é um espetáculo de teatro físico que parte da recusa e da problematização da versão apresentada por Oscar Wilde e das diversas obras artísticas sobre o tema. A autora do drama e intérprete na montagem, Deborah Moreira, com o desejo de abordar problemáticas relacionados à sociedade patriarcal, se contrapõe à versão de Wilde para dar outra voz àquela personagem

central. O título da peça, cuja mensagem é enviada antes mesmo de que se tenha contato com a obra, é, por si só, carregado de conotações que povoam o imaginário coletivo.

O verbete “refazer”, segundo definição do Dicionário Michaelis, consiste em um verbo transitivo direto, ou seja, necessita de um complemento para desenvolver coerência. Com base nessa definição, “refazer” se apresenta como “fazer de novo”, “consertar”, “reparar”, “reorganizar”, “corrigir”, “alimentar”, “nutrir”, “receber compensação”, “reparar as forças”, “adquirir novo vigor”, “abastecer” ou ainda “prover”.

Com isso, em meio a essas conotações, a análise semântica do nome escolhido para a peça sugere, então, que a proposta constitui uma reorganização da história de Salomé para que, nutrindo-a, ofereça um novo vigor.

A peça estreou no Museu de Arte da Bahia, em 2016, em uma sala com o piso de madeira, cadeiras dispostas em estrutura de semi-arena, o que deixou o público a poucos metros da cena. No texto, são indicadas as seguintes personagens: atriz (com função de narradora), Salomé, Herodes Antipas e Herodíades. A peça, que tem uma estrutura fragmentada, se compõe pelas diferentes vozes da atriz-narradora e das personagens, entremeadas por citações de vozes de mulheres contemporâneas, a exemplo de Zuzu Angel e Maria da Penha.

O espaço cênico era composto por poucos elementos, dentre eles, havia uma estrutura de madeira cilíndrica, como um pequeno palco e uma outra, paralelepipedal, com uma cadeira em cima. Em cena, havia três mulheres, sendo que duas delas, Daniela Pena e Isis Carla, assumiram a banda e o coro, presentes de forma transversal ao longo de toda a trama, enquanto tocavam instrumentos, percussivos e de corda, e faziam intervenções vocais. Além delas, a atriz Deborah Moreira, em cena, na entrada do público, o rosto estava coberto por um tecido e as superfícies de seu corpo e seu figurino, composto por um macacão longo de costas nuas, eram iluminados por tonalidades de vermelho e âmbar dos refletores.

Figura 33: Espetáculo Refazendo Salomé



Fonte: Mimus, foto por Sora Maia (2016)³⁰

A cena tem início com a ação da atriz desvelar o próprio rosto e dançar com o tecido, que anteriormente o cobria. Com a dança, que talvez seja a dança dos sete véus oferecida à Herodes Antipas, move o seu corpo de forma circular, girando ao som de tambores, sugerindo uma espécie de ritual para invocar a personagem Salomé. Em sua dramaturgia, conta a primeira rubrica “Salomé dança freneticamente. Ao final da dança fala a Antipas” (MOREIRA, 2016, p. 1). Em cena, o movimento cessa bruscamente e a atriz cai ao chão, proferindo a primeira mensagem verbal do espetáculo:

SALOMÉ: Você disse que podia me dar qualquer coisa que eu quisesse
(Pausa) Eu quero a cabeça de João Batista numa bandeja de prata
(MOREIRA, 2016, p. 1).

³⁰ Disponível em: <https://mimus.com.br/project/refazendo-salome/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

Em seguida, é proferida uma série de questionamentos, mas, dessa vez, eles parecem ser ditos pela mulher-atriz, tanto por seu conteúdo, quanto por uma mudança de tonicidade muscular, de foco do olhar e entonação da voz, que ecoa com as seguintes perguntas:

ATRIZ: Quantas vezes a gente ouve uma história e simplesmente aceita sem se perguntar se aquilo de fato aconteceu? Mas será que tudo o que a gente ouve sobre uma história aconteceu realmente? E, ainda assim, se aconteceu, será que foi exatamente do jeito que nos foi contado? Do jeito que chegou até nós? Ou será que não? Como podemos ter certeza de que tudo o que sabemos corresponde de fato a realidade? E em que versões dessa realidade cabem a minha e a sua história? E se as palavras, os caminhos, as histórias, os fatos... e se a história for diferente, quem é que vai saber? A terra vai saber? O sol? As estrelas? (MOREIRA, 2016, p.1)

A partir de então, foi possível compreender que a peça trataria justamente das temáticas sugeridas pelo seu título, contudo indo mais além. As presenças da mulher-atriz e da mulher-personagem de fato revelaram a urgência de reparar as forças da Salomé, como exemplo simbólico presentes nos relatos literários e históricos. Todavia, já no início de seu desenvolvimento, Deborah acentua questionamentos que se referem a problemáticas vivenciadas por diversas mulheres, aplicáveis a todas as mulheres, o que leva a refletir se estamos realmente discutindo os relatos de Salomé ou se os temas trazidos à tona se relacionam com anseios vividos por multiplicidades de mulheres.

Sobre essa temática, a atriz e dramaturga afirmou em entrevista para o Jornal A Tarde: "Neste espetáculo, Salomé é o eixo de sustentação dramaturgica para falar de mulheres que tiveram suas vozes abafadas, cerceadas" (UZÊDA, 2016, *online*). Desse modo, enfatiza a sua intencionalidade em fazer ecoar conhecimentos silenciados acerca de verdades tidas como absolutas. Recorro aqui à artista interdisciplinar Grada Kilomba para tratar da conotação desejada acerca do conceito de "conhecimento":

O conceito de conhecimento não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas é sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar. Algo passível de se tornar conhecimento torna-se então toda epistemologia que reflete os interesses políticos específicos de uma sociedade branca colonial e patriarcal. (KILOMBA, 2016, p. 9)

A relação estabelecida entre a sociedade branca, colonial e patriarcal a que a autora se refere e a validação das histórias oficiais é questionada a todo o momento no espetáculo, de modo a tensionar a versão popularmente conhecida acerca do evento que estigmatizou Salomé e propor outras possibilidades. Assim, essas reflexões são traçadas, a todo o momento, de modo a promover conexões com o contemporâneo.

Figura 34: Espetáculo Refazendo Salomé



Fonte: Mimus, foto por Sora Maia (2016) ³¹

Nas 15 páginas que compõem o texto dramaturgico, estão presentes as personagens Salomé, Herodes Antipas e Herodíades, além do coro. A peça tem o seu início posterior à maioria dos acontecimentos presentes na narrativa bíblica e na dramaturgia de Wilde. Há, contudo, um importante diferença: Salomé não está morta.

Após a cena descrita anteriormente, ela afirma:

ATRIZ: Nenhuma mentira ou verdade pode ficar escondida pra sempre. Tudo se esconde e tudo se mostra, tudo se move incessantemente [...] O que cala uma mulher? O que faz a história de uma mulher ser diferente? O que faz uma mulher lutar para que a sua voz seja ouvida? (MOREIRA, 2016, p. 2)

³¹ Disponível em: <https://mimus.com.br/project/refazendo-salome/>. Acesso em: 23 ago. 2021

Mais uma vez, quem dialoga com o público é a mulher-atriz, que realiza uma importante diferenciação de elementos, ao passo em que demarca as diferenças entre falar e ser ouvida.

Em determinados momentos do desenrolar da trama, são trazidos relatos contemporâneos de outras mulheres, como, por exemplo, os de Maria da Penha e Zuzu Angel, cujas verdades foram desacreditadas ao longo de suas vidas. A maneira como suas vozes ecoam no espetáculo, intercaladas entre as falas de Salomé, sua mãe e seu padrasto/tio, sugerem conexões entre as histórias, de modo a identificar quem não é ouvido/a devido à ausência do pertencimento analisado por Kilomba.

Logo após citar diversas mulheres, como Mercedes Sosa, Elza Soares e Malala, Deborah Moreira profere as seguintes palavras: “Uma mulher procura um lugar onde possa existir” (MOREIRA, 2016) e, enquanto empresta o seu corpo para a mulher-personagem Salomé, que reivindica o estigma que reduz a sua existência a ser reconhecida como a mulher que pediu a cabeça de João Batista, ela pergunta em um cânone formado pelas orações “Qual é a mentira?” (MOREIRA, 2016, p. 2) e “Qual é a verdade?” (MOREIRA, 2016, p. 2).

Neste momento, Daniela Pena e Isis Carla, que até então só haviam cuidado da sonoplastia do espetáculo, assumem uma voz coral e interrompem o grito de Salomé por justiça, que afirma que não havia pedido a cabeça de João Batista. Enquanto era chamada de assassina, puta e mentirosa, a atriz desenvolve uma movimentação corporal construída a partir dos princípios técnicos da Mímica Corporal Dramática.

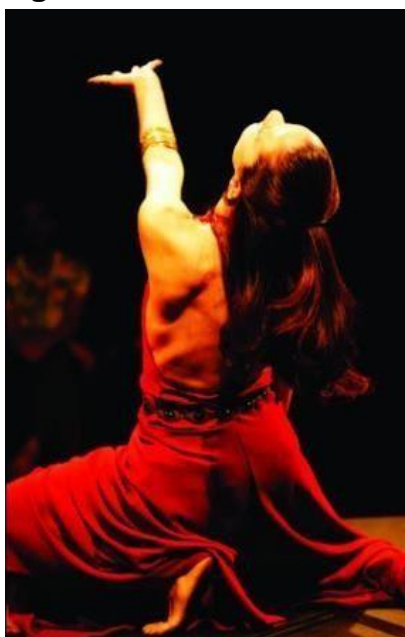
A beleza dessa cena se encontra no envolvimento muscular de todo o corpo da atriz, que se encontra envolvido numa batalha contra o tecido. O tecido aparenta ter vida própria e força descomunal, ao ponto de conseguir envolver a boca da mulher em cena e submetê-la ao chão. Há, então, uma reviravolta nessa luta, quando ela consegue, por fim, domar o véu e se libertar de suas amarras.

O conflito desenvolvido entre mulher e tecido desencadeia uma citação referenciada de Malala, pronunciada pela atriz: “Por que dar armas é mais fácil do que dar livros? Por que fabricar tanques é mais fácil do que construir escolas?” (MOREIRA,

2016, p. 4). Essa provocação, referente a contradição entre a falta de investimento na educação e o excesso na indústria armamentista, precede a entrada do ambicioso Herodes Antipas em cena.

Nas cenas seguintes, a atriz encarna também as personagens Herodes Antipas e Herodíades, cruciais para a defesa de outra perspectiva referente ao senso comum da história que levou João Batista a perder sua cabeça. Quando Herodes Antipas adentra a apresentação de novos fatos, a atriz ocupa a estrutura paralelepipedal, em um plano mais alto, com uma cadeira em cima, pela primeira vez.

Figura 35: Refazendo Salomé



Fonte: Mimus, foto por Sora Maia (2016) ³²

Herodes, conforme explicitado pela atriz em cena, corresponde a um título no Império Romano e não ao primeiro nome de Antipas. A sua aparição em cena amalgama discursos políticos com movimentações correspondentes a uma adaptação do exercício “*O orador político*”, proposição por Etienne Decroux no desenvolvimento da Mímica Corporal Dramática, que consiste em engajamento do peso e articulação de movimentos com tronco e braços como um orador político discursando. No

³² Disponível em: <https://mimus.com.br/project/refazendo-salome/>. Acesso em: 23 ago. 2021

desenlace da ação, o coro reage com insistentes vaias compostas por “Fora, Antipas” (MOREIRA, 2016, p. 11).

Nesse momento, mais uma vez, percebo uma conexão direta com o momento em que a apresentação foi realizada. O ano de 2016, quando Refazendo Salomé estreou, foi marcado pelo impeachment da primeira presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, cujo golpe de estado que a retirou do posto foi baseado em narrativas misóginas.

Vale ressaltar que o motivo apresentado para a abertura do processo do golpe de estado mascarado pelo impeachment de Dilma consistia em acusações de pedaladas fiscais. Contudo, o homem que assumiu o cargo após o golpe, Michel Temer, mal assumiu seu cargo e, prontamente, votou a favor da descriminalização das pedaladas fiscais, demonstrando desejo em abrir precedentes para o que retirou a presidenta do seu posto.

Articulei a indignação do coro “Fora Antipas” com uma expressão constantemente proferida por brasileiras e brasileiros em 2016: “Fora Temer”. O fato de que a primeira mulher a presidir o Brasil, um país com democracia ainda jovem, conseguiu cumprir apenas metade do tempo previsto para o cargo, se apresenta como um retrocesso, conforme expôs a ex-Ministra Eleonora Menicucci em um artigo:

Esse retrocesso, no plano político, é representado, por exemplo, pelo número irrisório de ministras (apenas duas em 27 ministérios). E no desmonte de programas que garantiriam a emancipação e a igualdade de gênero. No aspecto referente à mulher na sociedade, o símbolo é a exaltação da primeira-dama como o exemplo de mulher “bela, recatada e do lar”, em clara oposição à imagem da presidenta (ROUSSEFF *apud* MENICUCCI, 2016, p.1)

Em meio às reivindicações do coro, o tecido se transformou em turbante, a voz grave assumiu uma altura aguda e Deborah corporificou a Herodiades, mãe de Salomé. A sua chegada acentuada foi marcada, mais do que pela justificativa de ter se apaixonado por Antipas, mas, sobretudo, pela contextualização histórica dos interesses políticos e territoriais, das brigas por tronos, traições familiares e mentiras.

A exposição das mentiras, desveladas nos fatos ocultados, realizada por Herodiades, se conectou com a então presente ameaça à democracia vigente no Brasil de 2016 e ocorreu paralelamente à exposição de algumas falas. A dramaturga abriu espaços para os discursos de Maria da Penha, relatando as violências que

sofreu de seu agressor, e de Zuzu Angel reivindicando o paradeiro do corpo de Stuart Angel, que, assim como Dilma Rousseff, passou pelas torturas da Ditadura Militar de 1964, no Brasil.

Em meio aos ecos de histórias de mulheres que tiveram as suas verdades contestadas ao longo da história, a atriz, inicialmente como Salomé, posteriormente como atriz-narradora, retoma as provocações:

ATRIZ: Se assim for, aonde quer que eu vá, até o fim dos tempos, serei para sempre a mulher que pediu a cabeça de João Batista por vingança, um mero capricho. A minha história segue assim desfigurada, desconstruída de mim. Aqui, nos perdemos, aqui nos desconhecemos. A tantas mulheres chamamos de puta, maluca, desnaturada, vaca, cachorra... Por que? Por que não tem o direito de fazer os seus caminhos? De ter uma voz viva, independente, pensante, feliz? (MOREIRA, 2016, p. 17)

Figura 36: Espetáculo Refazendo Salomé



Fonte: Mimus, foto por Sora Maia (2016) ³³

Em seguida, mediante a contextualização das razões políticas que justificam a demanda da morte de João Batista, Deborah canta e dança *Assum Preto*, canção de autoria de Luiz Gonzaga e uma importante referência ao São João, festa popular que homenageia o nascimento de João Batista. Nesse momento, a personagem Salomé está se lamentando devido a morte de seu pai, decapitado pelo próprio irmão, Herodes Antipas, e ao governo opressor que rege uma ditadura com aparência de democracia

³³ Disponível em: <https://mimus.com.br/project/refazendo-salome/>. Acesso em: 23 ago. 2021

e pede a cabeça de Antipas, o tirano. Com isso, é exposta a versão de que Salomé discorda do panorama político que a rodeia e sofre com saudades de João Batista.

Antipas, por sua vez, volta a cena e novamente se assemelha ao “Orador Político” proposto por Etienne Decroux, mas, dessa vez, aparenta estar acuado e apresenta um tom de defesa. Enquanto ocorre essa cena, o coreto o ataca, de novo, com o mesmo desejo: “Fora Antipas!” (MOREIRA, 2016, p. 16).

A atriz-narradora finaliza o texto com as seguintes reflexões:

ATRIZ: O que faz a história contada ser diferente da história vivida? Onde estão as vozes das mulheres cujas histórias foram alteradas pelas versões oficiais? Como ter certeza de que tudo o que sabemos corresponde de fato a realidade? E em que versão dessa realidade cabem na minha e na sua história. Caminhos desfeitos, histórias apagadas. A constelação de Orion, o gigante, derrotado por um escorpião. Apesar de tudo, serei para sempre a mulher que pediu a cabeça de João Batista por vingança, mero capricho, mas o amor fica, mesmo que o amor seja julgado, marcado, apontado como traidor, mesmo que contém uma outra história. O amor pulará de casa em casa, atravessará os corredores das vilas, ficará feliz no meio das cidades, alcançará os cantos mais distantes e escuros, livre como o vento, firme como a luz da estrela mais brilhante que traz esperança a essa nossa terra. O amor fica. (MOREIRA, 2016, p. 15)

A atriz profere essas palavras apontando para pessoas do público, que estão a poucos metros dela, na estrutura em que o espetáculo foi apresentado no Museu de Arte da Bahia. Essa construção de intimidade, realizada no decorrer do enredo, cria uma atmosfera de convite para refazer histórias. O convite realizado por Deborah Moreira, na linguagem de peça teatral, remete ao convite proposto pela historiadora Joan Scott para tratar de gênero enquanto categoria analítica:

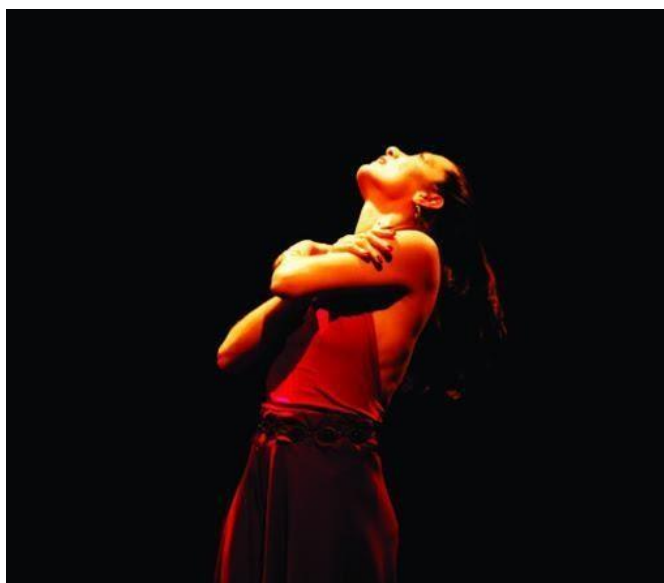
A exploração dessas questões fará emergir uma história que oferecerá novas perspectivas sobre velhas questões (como, por exemplo, é imposto o poder político, qual é o impacto da guerra sobre a sociedade), redefinirá velhas questões em novos termos (introduzindo, por exemplo, considerações sobre a família e a sexualidade no estudo da economia e da guerra), tornará as mulheres visíveis como participantes ativas e criará uma distância analítica entre a linguagem aparentemente fixa do passado e nossa própria terminologia. Além disso, esta nova história abrirá possibilidades para a reflexão sobre atuais estratégias políticas feministas e o futuro (utópico), pois ela sugere que o gênero deve ser redefinido e reestruturado em conjunção com uma visão de igualdade política e social que inclua não somente o sexo, mas também a classe e a raça (SCOTT, 1995, p. 93)

Apesar das diferentes formas de comunicação com as/os interlocutores, Deborah Moreira e Joan Scott sugerem reflexões acerca do passado, visando a

criação de estratégias para delinear novos contornos ao futuro. Nesse sentido, se colocam enquanto sujeitos ativos na escrita de uma nova história e clamam por parcerias nessa construção.

O espetáculo Refazendo Salomé é finalizado, em meio à atmosfera criada por sua iluminação e musicalidade, com uma dança para o público. O retorno à dança, cujo artifício deveria fornecer à Salomé a possibilidade de realizar o desejo que quisesse. O espetáculo se configura como um convite para dançar uma história diferente, relembrar o passado e refazer as possibilidades de futuro.

Figura 37: Refazendo Salomé



Fonte: Mimus, foto por Sora Maia (2016)³⁴

Esse trabalho de teatro físico é desenvolvido a partir da Mímica Corporal Dramática (MCD) e me instigou reflexões referentes às potências do teatro físico, ou seja, produzido a partir do trabalho corporal em detrimento de um texto prévio, enquanto eixo central de movimentos de corpos de mulheres. Como a minha trajetória de pesquisa acadêmica começou com os Programas de Bolsas de Iniciações Artística (PIBIArtes) e Científica (PIBIC) sob orientação do Prof. Dr. George Mascarenhas, que me guiou na prática como pesquisa e me apresentando à essa técnica de teatro

³⁴ Disponível em: <https://mimus.com.br/project/refazendo-salome/>. Acesso em: 23 ago. 2021

físico, conhecer um trabalho que articulou a poética da MCD para abordar as questões de gênero ampliou os meus horizontes artísticos.

Ao fim dessa análise, obtive os seguintes resultados com a aplicação do *Teste Bechedel-Vega em Refazendo Salomé*:

As presenças das personagens mulheres são relevantes para o desencadeamento da dramaturgia?

Sim.

Suas existências apenas dão manutenção às ações relacionadas aos homens?

Não.

Essa dramaturgia foi escrita por uma mulher?

Sim.

Em *Refazendo Salomé*, a narrativa é apresentada através da atriz Deborah Moreira, ou seja, até mesmo quando as personagens representadas são homens, há uma mulher em cena dando corpo e voz a elas. Enquanto revisão da perspectiva de *Salomé*, uma mulher historicamente silenciada em suas narrativas, tanto ela, quanto sua mãe Herodiades, e as outras figuras que aparecem em cena, são cruciais para a história. Além do impacto visual de uma mulher protagonizando um solo teatral que discute questões de gênero, a dramaturgia foi escrita por essa mulher, sendo ela a pessoa que conduziu esse processo de narrativa.

Refazendo Salomé é, contudo, um espetáculo dirigido por um homem. O diretor dessa peça, também orientador da presente pesquisa, trouxe, para a cena, sua concepção. Esse fato não interfere na minha decisão de perceber os diálogos dessa obra com questões feministas contemporâneas, pois aborda as questões de gênero, discutindo as referenciais patriarcais e as violências sofridas por mulheres ao longo da história e seus impactos na contemporaneidade.

A aplicação do *Teste Faria-Vega* trouxe, como principal resultado, a ampliação da discussão proposta nessa pesquisa, através do tensionamento presente em seus questionamentos, a partir da análise das ações das personagens mulheres, assim como na relevância das presenças e do levantamento da questão da autoria da escrita. Vale ressaltar que essa proposta não implicou um caráter científico no que

tange a critérios como reprodutibilidade, assim como não forneceu um sistema de conclusões certas baseadas em princípios universais. Nessa perspectiva, o teste é um jogo de transbordar pensamentos e tencionar debates relativos às questões de gênero no universo das artes cênicas.

Os espetáculos teatrais *A Primeira Vista* (2019) e *Ânsia* (2020) tiveram o mesmo resultado, exceto pela última questão:

As presenças das personagens mulheres são relevantes para o desencadeamento da dramaturgia?

Sim.

Suas existências apenas dão manutenção às ações relacionadas aos homens?

Não.

Essa dramaturgia foi escrita por uma mulher?

Não (*A Primeira Vista*) e sim (*Ânsia*).

Os resultados encontrados, apontam uma direção de mulheres de impacto narrativo com autonomia e relevância. Em oposição ao *Teste de Bechdel-Wallace*, o *Teste Faria-Vega* não busca respostas positivas tendo em vista aprovar ou reprovar determinada obra artística, mas sim discutir de que forma estão sendo abordadas as questões de gêneros em suas propostas. Os três espetáculos selecionados, conforme aponto na análise de cada um deles, foram construídos levando em consideração discussões referentes a opressões de gênero, o que torna coerente que apresentem o mesmo resultado.

5 EU SOU O TIPO DE MULHER DE QUEM AS PESSOAS FALAM: QUEM ERA AQUELA MULHER?

A reflexão em torno de como as práticas teatrais se articulam com as questões de gênero foram a força motriz para o desenvolvimento dessa pesquisa. Com isso, propus, como ponto de partida, expor os desvios físicos e simbólicos que me constituem e me motivaram a buscar textos espetáculos teatrais a partir da perspectiva de gênero e feminismos. Com essas reflexões, referenciei algumas artistas pesquisadoras das artes cênicas que desenvolvem pesquisas relacionadas às questões de gênero nos meios acadêmicos brasileiros.

Na perspectiva de discutir a dominação da cena artística por homens brancos, analisei o Boletim de Raça e gênero no cinema brasileiro 1970-2016, do Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, desenvolvido com base nos dados disponibilizados no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA-ANCINE), e da apresentação de um breve estado da arte referente à produção acadêmica nas artes cênicas com foco nas questões de gênero, assim como de grupos teatrais que produzem espetáculos feministas, com ênfase na cidade de Salvador.

Seguindo esses caminhos, experimentei, como instrumento de análise, o Teste Bechdel-Wallace, perpassando pela sua origem em uma brincadeira presente na tirinha da autora Alisson Bechdel, em 1985, até alcançar a proposição de teste no cinema e no teatro, com as questões Há pelo menos duas mulheres em cena? As mulheres em questão conversam entre si? O assunto abordado corresponde a temáticas que não sejam relativas a homens?

Para fins desse estudo, foi desenvolvi o Teste Faria-Vega, inspirada no Teste de Bechdel-Wallace. Esse recurso de jogo, usado como categoria de análise, é composto pelas seguintes questões: As presenças das personagens mulheres são relevantes para o desencadeamento da dramaturgia? Suas existências apenas dão manutenção às ações relacionadas aos homens? Essa dramaturgia foi escrita por uma mulher?

Para ampliar a discussão, o Teste Faria-Vega foi, então, aplicado à quatro textos dramáticos: Casa de Bonecas (1879), As Velhas (1980), Noivas (2013) A

Mulher como Campo de Batalha ou Do Sexo da Mulher como Campo de Batalha na Guerra da Bósnia (1997). Posteriormente, foi realizada uma análise de três espetáculos teatrais, dois deles produzidos e dirigidos por mim, A Primeira Vista (2019) e Ânsia (2020), e um que está localizado no circuito teatral baiano, Refazendo Salomé (2016).

Como resultados, encontrei alguns dispositivos presentes em epistemologias teatrais contemporâneas como dispositivos de desconstrução de dicotomias presentes nos paradigmas de gênero: Teste de Bechdel-Wallace, Teste Faria-Vega, os conceitos de gênero enquanto categoria de análise e de interseccionalidade e as dicotomias presentes no estabelecimento de homem e mulher universais.

Com esse trabalho, compreendo que as questões de gênero, assim como outras injustiças sociais, estão imersas no fazer teatral, como microcosmo social, mas também observo as possibilidades, no teatro, de promover a reflexão e desconstrução de dicotomias presentes nos paradigmas de gênero.

Esse trabalho apresentou um breve panorama de produções teatrais contemporâneas, situadas, sobretudo, na cidade de Salvador. As questões, que me inquietam e me movem enquanto pesquisadora, são também presentes em outras pesquisas teóricas e práticas nas artes cênicas. Tendo em vista referenciar artistas e pesquisadoras que investigam processos teatrais a partir das artes cênicas em diálogo com os estudos de gênero e feminismos, apresentarei algumas das mulheres que me inspiram e fortalecem esse campo de pesquisa com suas contribuições e analisei produções cênicas à luz de ferramentas como o Teste de Bechdel-Wallace e o Teste Faria-Vega.

Ressalto a importância das discussões propostas na forma de jogo teórico, o Teste Faria-Vega, presentes nas construções de personagens mulheres relevantes para o desenvolvimento das dramaturgias, que existam para além da manutenção das ações relacionadas aos homens. Aponto que tão importante quanto me deparar com produções teatrais que tragam mulheres falando entre si sobre assuntos que não se relacionam a homens, conforme propõe o Teste de Bechdel-Wallace, é encontrar obras artísticas que discutam, questionem, tensionem e denunciem as problemáticas presentes nas questões de gênero.

Acredito que lançar esse olhar em relação às produções de artes cênicas, tanto no que tange ao lugar de pessoa do teatro em alguma função presente na ficha técnica como na posição de público assistindo à uma obra artística, pode potencializar a demanda da abordagem das questões de gênero em cena. Mais do que estar presente com outras mulheres falando de assuntos que girem em torno de homens, defendo que personagens mulheres devem ter relevância narrativas, assim como mulheres artistas precisam de espaço para desenvolver seus trabalhos.

Considero a criação do teste um movimento de pesquisa positivo, pois gerou questionamentos que me ajudaram a estruturar reflexões de gênero em textos dramáticos e espetáculos teatrais e organizar pensamentos referentes aos impactos das representações de mulheres do e no teatro. Por outro lado, defendo o caráter de jogo, considerando improdutivo pensar que as respostas referentes a essas três perguntas gerarão verdades absolutas e conclusões definitivas, que é o que talvez se imagine de um teste.

O que busquei, no decorrer dessa pesquisa foi desenvolver caminhos para refletir acerca da representação de mulheres e da presença de discursos feministas na abordagem de questões de gênero. Para tanto, procurei por estratégias que tensionassem a relevância das personagens mulheres no desencadeamento das dramaturgias, assim como buscar indícios de suas existências apenas enquanto acessórios das ações relacionadas aos homens. Os espetáculos teatrais analisados nesse capítulo, *A Primeira Vista* (2019) e *Ânsia* (2020) tiveram resultados semelhantes: em ambos a presença das personagens mulheres é relevante para o desencadeamento da dramaturgia e não apenas mantêm as ações relacionadas aos homens. A divergência acontece na terceira questão: *A primeira vista*, escrita por um homem; *Ânsia*, por uma mulher.

As atenções direcionadas para as autorias das obras artísticas me chamaram a atenção, mas não de forma determinista. Não acredito que as autorias de homens gerem, necessariamente, produções que reforcem os paradigmas de gênero centrados na corroboração das ideias de um homem e uma mulher universais. Autores homens, sobretudo quando se dispõem a refletir e questionar essas questões, podem colaborar para a desconstrução/construção do gênero.

Do mesmo modo, autoras mulheres podem agregar a esse processo, mas também há a possibilidade de acabarem reproduzindo discursos machistas, ainda que sem essa intenção e, sobretudo, sem se beneficiar dessas hierarquias baseadas em uma suposta supremacia masculina.

Entretanto, além da potência presente em mulheres apresentando suas diferentes realidades em suas obras enriquecidas por suas próprias perspectivas de seres que vivenciam opressões de gênero, percebo, nesse movimento, uma reafirmação de que mulheres podem ocupar posições artísticas de construção de narrativas em cena. Com isso, pode ser desconstruída a ideia de que as histórias só podem ser contadas por aqueles que detêm a razão na lógica patriarcal: homens brancos.

Como atriz, diretora e pesquisadora, acredito na potência de nós, mulheres, ocuparmos esses espaços dentro das artes cênicas, tendo em vista trazer discussões de gênero e perspectivas feministas, dentro da multiplicidade de pontos de vistas que estão presentes nas mais variadas pautas que podem ser abordadas. Além disso, considero importante reconhecer quem são os homens que se alinham a essas propostas, contribuindo para a desconstrução do gênero a partir das linguagens teatrais.

Desse modo, reconheço os esforços de diversas e diversos artistas que, em produções contemporâneas, apontam e questionam as estruturas patriarcais, assim como compartilho o meu sonho de que nos engajemos nesses processos ao ponto de que todas as coisas sejam, também, para todas as mulheres. Espero que essa pesquisa, a partir de suas perguntas e reflexões, contribua para esse processo.

Nesse sentido, concluo esse ciclo de reflexões agradecendo à trajetória de fracassos presentes na aplicação do Teste Faria-Vega, que expôs a impossibilidade de reduzir a abordagem teatral das questões de gênero a três perguntas objetivas. Foi, portanto, a partir dos fracassos, que pude, enquanto pesquisadora, perceber, a complexidade da abordagem das questões de gênero dentro do universo da teatralidade e desenvolver discussões que não se esgotam nessa dissertação.

REFERÊNCIAS

- AGENDA CULTURAL. **Sobejo – solo com Eddy Veríssimo**. 2021. Disponível em: <<http://agendacultural.ba.gov.br/sobejo-solo-com-eddy-verissimo-2/>>. Acesso em: 10 de out. 2021
- ALDEIA NAGÔ. **Como Medeia para minha mãe**, Salvador, 17 de jun. 2016. Disponível em: <<http://www.aldeianago.com.br/teatro/eventdetail/151557/44/como-medeia-ara-minha-mae->>. Acesso em: 10 de out. 2021
- ALMEIDA, Íris Barbosa Faria; NETO, Otávio José Correia; NEVES, Veridiana Andrade; TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva; OLIVEIRA, George Mascarenhas de. UM BORDADO A MÚLTIPLAS MÃOS: uma análise da construção do espetáculo A Primeira Vista e a relação híbrida entre os profissionais envolvidos. **Cadernos JIPE-CIT**, Salvador, n. 24, n. 45, p. 24-43. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/2171/pdf_24>. Acesso em: 19 de jul. de 2021.
- ARIAS, Juan. **Porque os homens vibram mais com armas do que as mulheres**. Veja, Brasil, 22 jan. 2019. Política. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/noblat/porque-os-homens-vibram-mais-com-armas-do-que-as-mulheres/>>. Acesso em: 19 de jul. de 2021.
- BARROS, José D'Assunção. Os falanstérios e a crítica da sociedade industrial: revisitando Charles Fourier. **Mediações Revista de Ciências Sociais**, Londrina, vol.16, n. 1, p. 239-255, set. de 2011.
- BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo: A Experiência Viva**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.
- BECHDEL TEST MOVIE LIST. **Bechdel Test Movie List**, 2021. Disponível em: <<https://bechdeltest.com/>>. Acesso em: 19 de jul. de 2021.
- BECHDEL, Alison. **The essential dykes to watch out for**. 4ª Ed. Boston, New York: Mariner Books, Houghton Mifflin Harcourt, 2020.
- BÍBLIA, N. T. **Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos**. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.
- BRONDANI, Joice Aglae. **Máscara da bufona, mitologias e feminino na cena – ConFabulações**. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia; Pós-Doutorado-PNPD, CAPES. Escola de Teatro

da Universidade Federal da Bahia; Departamento de Fundamentos do Teatro.

Disponível

em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3878/4137>>. Acesso em: 10 out. de 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**.

Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. As principais diferenças entre a Psicologia Analítica e a Psicologia Simbólica Junguiana. **Junguiana**, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 67-74, dez. 2019. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jung/v37n2/08.pdf>>. Acesso em: 28 de mar. 2021.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 11ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Marcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; JÚNIOR, João Feres. **Raça e gênero no cinema brasileiro 1970 – 2016**. Boletim Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da UFRJ. Rio de Janeiro, n. 2, 2017. Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br/wpcontent/uploads/2017/06/Boletim_Final7.pdf>. Acesso em: 19 de jul. de 2021.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, vol.10, n.1, p.171-188, 2002.

CRIOLA COMUNICAÇÃO. Ofélia: sete saltos para se afogar faz temporada do Espaço Xisto Bahia. *In*: **BAHIAJÁ**. Salvador, 23 mai. 2015. Disponível em: <<http://www.bahiaja.com.br/cultura/noticia/2015/05/23/ofelia-sete-saltos-para-se-afogar-faz-temporada-do-espaco-xisto-bahia,82152,0.html>>. Acesso em: 10 de out. 2021

DECROUX, Étienne. **Palabras sobre el mimo**. 1ª Edição. México: Arte y Escena Ediciones, 2000.

DEVIRES. **Mostra Devires**, Salvador, 2018. Disponível em: <<http://mostradevires.com/artista/lais-machado/>>. Acesso em: 10 de out. 2021

DIÁRIO ROSA. Diário Rosa. Salvador, 16 de out. 2017. Facebook: projetodiariorosa. Disponível em:

<<https://web.facebook.com/projetodiariorosa/photos/a.1662617163762299/1662617483762267>>. Acesso em: 10 de out. 2021.

EL-HANI, Charbel Niño. Diferenças Entre Homens e Mulheres: Biologia ou Cultura? **Revista USP**, [S. l.], n. 29, p. 149-160, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i29p149-160. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25665>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

FAGUNDES, Patrícia, MARTINS, Iassanã. **Imaginários para nosso tempo**. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 5. p. 90-112.

FAGUNDES, Patrícia; MARTINS, Iassanã. Escrever como atriz, como mulher Writing as an actress, as a Woman. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 98-111, dez. 2018.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. In: Revista Sala Preta, São Paulo, nº 8, 2008. p. 197-210. Tradução: Lígia Borges.

FISCHER, Stela. A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.33, p. 296-310, dez. 2018. Disponível em:

<<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018296>>. Acesso em: 10 out. de 2021

FRANCHINI. O que são as ondas do feminismo? In: **Revista QG Feminista**. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismoeeed092dae3a>>. Acesso em: 19 de jul. de 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

FUNCEB. **#PerfilDasArtes - Solo, silenciamentos e a persistência de Jaqueline Elesbão na dança**, Salvador, 14 de abr. 2020. Disponível em:

<<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2020/04/14231/PerfilDasArtes-Solo-silenciamentos-e-a-persistencia-de-Jaqueline-Elesbao-na-danca.html>>. Acesso em: 10 de out. 2021

FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS. Escandalosa encerra Mostra Abundância no Espaço Cultural Barroquinha. *In: BAHIAJÁ*. Salvador, 15 out. 2016. Disponível em: <https://atarde.com.br/cultura/espetaculo-refazendo-salome-aborda-questoes-do-feminino-815240>. Acesso em: 20 jul. 2021.

G1. **50% dos brasileiros são católicos, 31%, evangélicos e 10% não têm religião, diz Datafolha.** 13 jan. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/13/50percent-dos-brasileiros-sao-catolicos-31percent-evangelicos-e-10percent-nao-tem-religiao-diz-datafolha.ghtml>. Acesso em: 11 ago. 2021.

G1. **Espectáculo Isto Não É Uma Mulata é apresentado na Sala do Coro do TCA,** Salvador, 4 de nov. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/11/04/espetaculo-isto-nao-e-uma-mulata-e-apresentado-na-sala-do-coro-do-tca.ghtml>. Acesso em: 10 de out. 2021

G1. **Solo 'Mamba Negra' é apresentado no Espaço Cultural da Barroquinha,** Salvador, 13 de ago. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/08/mamba-negra-e-apresentada-no-espaco-cultural-da-barronquinha.html>. Acesso em: 10 de out. 2021

GIRO PRODUÇÕES. **O corpo a espreita do feminino.** Salvador, 27 de abr. 2016. Disponível em: <http://www.giroproducoesculturais.com/o-corpo-a-espreita-do-feminino/>. Acesso em: 10 out. 2021

GRILLO, Camila Karla. Fixidez e a desconstrução: uma discussão sobre a identidade lésbica invisibilizada nas artes. *Revista Ártemis*, vol. XXV nº 1; jan.-jun., 2018, p. 183-202.

IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas.** 2ª Edição. São Paulo: Veredas, 2007.

INTERTVWEB. **Espectáculo Entrelinhas será apresentado no Sesc Ribeirão Preto,** Ribeirão Preto. 2019. Disponível em: <https://intertvweb.com.br/evento/espetaculo-entrelinhas-sera-apresentado-no-sesc-ribeirao-preto/>. Acesso em: 10 out. 2021

KANE, Sarah. **Ânsia.** Tradução de Laerte e Roseli Mello. Documento eletrônico, São Paulo: 2003.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento.** Uma palestra performance de Grada Kilomba. Mostra Internacional de Teatro. São Paulo. 2016. Disponível

- em:<<https://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>>. Acesso em: 19 de jul.de 2021.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista Guacira Lopes Louro. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- LUCINDA, Elisa. **Elisa Lucinda – Diálogos Ausentes** (2017). Youtube, 30 de ago. De 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=w5UBFd0wZ94> >. Acesso em: 31. jul. 2020.
- LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira. Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional: Pureza e perigo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-13, 2020. DOI: 10.5965/14145731023820200033. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17759>. Acesso em: 10 out. 2021.
- MACIVOR, Daniel. **A Primeira Vista** / In On It. Tradução Daniele Avila Small. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- MASCARENHAS, George. A origem da mímica corporal. Uma entrevista com Etienne Decroux. **ouvirOUver**, v. 4, n. 2, p. 222-241, 2009.
- MATSUMOTO, Roberta. Variações sobre teatro e audiovisual. **Revista Repertório**, Salvador, vol. 20, n. 28, p.47-67, 2017.
- MEDEIROS DE ARAÚJO, R. Sarah Kane e o mito de si: sob o guarda-chuva, com um projeto em punho à sombra do golem. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 1, n. 28, p. 035-048, 2017. DOI: 10.5965/1414573101282017035. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017035>>. Acesso em: 28 mar. 2021.
- MELANINA DIGITAL. **Mônica Santana (BA)**, Salvador, c2021. Disponível em: <<https://melaninadigital.com/monica-santana-ba/>>. Acesso em: 10 de out. 2021
- MENDES, C. F. . Castro Alves - Marmelada: **Uma Comédia Caseira** - Noivas (vol.1); Lábaro Estrelado - Bocas do Inferno - O Bom Cabrito Berra (vol.2). 1. ed. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003. v. 2. 456p.
- MENICUCCI, Eleonora. O golpe e as perdas de direitos para as mulheres. In: **Ogolpe na perspectiva de Gênero**. Edição 1. Salvador: EDUFBA, 2018.

- MIMUS. **Mimus - Companhia de Teatro.** Disponível em: <<https://www.mimus.com.br/>>. Acesso em: 10 de out. 2021
- MIMUS. **Mimus - Companhia de Teatro. Espetáculos.** Disponível em: <<https://mimus.com.br/project/refazendo-salome/>>. Acesso em: 10 de out. 2021
- MIRANDA, M. B. de. Colcha de Memórias: Epistemologias Feministas nos Estudos das Artes da Cena. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 231-248, 2018. DOI: 10.5965/1414573103332018231. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018231>. Acesso em: 10 out. 2021.
- MORÃO, Paula. “Salomé e seus avatares: representações do feminino perverso nos poetas portugueses de Orpheu”. In: **Convergência Lusíada**. n. 24. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1997.
- MOREIRA, Deborah. **Refazendo Salomé**. Salvador, 2016, não publicado.
- MOREIRA, Marília. ‘Se quiserem debater racismo, que leiam’, diz Djamilia Ribeiro sobre racismo. **Portal Geledés**, Salvador, 11 de ago. de 2018. Mulher Negra, Questão Racial. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/se-quiserem-debater-que-leiam-diz-djamila-ribeiro-sobre-racismo/>>. Acesso em: 19 de jul. de 2021.
- NATA, **Núcleo Afrasileiro de Teatro de Alagoinhas**. NATA - Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas. Salvador, 12 de out. 2018. Facebook: NataTeatroAfrobrasileiro. Disponível em: <<https://web.facebook.com/NataTeatroAfrobrasileiro>>. Acesso em: 10 de out. 2021.
- NOGUEIRA, Yasmin; ONISAJÉ, Fernanda Júlia. O corpo ancestral da atriz negra nas artes cênicas da cidade de Salvador. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, v. 22, n. 41, 2018. Disponível em: <http://www.ppgac.tea.ufba.br/wp-content/uploads/2018/12/cad_gipe_cit-41.pdf> Acessp em: 10 out. de 2021
- ONISAJÉ, Fernanda Júlia. AFROGRAFANDO A CENA – UM ESTUDO SOBRE A POÉTICA DO NATA. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, v. 21, n. 39, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/article/view/35411/20468>> Acesso em: 10 out. de 2021
- PANACÉIA DELIRANTE. **Dorotéia**, Salvador, 2021. Disponível em: <<http://panaceiadelirante.blogspot.com/p/doroteia.html>>. Acesso em: 10 de out. 2021

- PAREYSON, Luigi. **A arte e outras atividades**. In: Problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 34-38.
- PEREIRA, Antônia. **Procedimentos dramaturgicos na encenação de gênero e identidades**. In: MENDES, Cleise; LEÃO, Raimundo. Dramaturgias: construções e desvios. Volume 1. Salvador: EDUFBA, 2017
- PETHERICK, Anna; GOLDSZMIDT, Rafael; KIRA, Beatriz; BARBERIA, Lorena. **As medidas governamentais adotadas em resposta ao COVID-19 no Brasil atendem aos critérios da OMS para flexibilização das restrições?** BSG-WP 2020. Disponível em: <<https://www.bsg.ox.ac.uk/sites/default/files/2020-06/BSG-WP-2020-033-PT.pdf>>. Acesso em: 19 de jul. de 2021.
- PICO PRETO. **A Pico**, Salvador, c2021. Disponível em: <<https://www.picopreto.com.br/equipe>>. Acesso em: 10 de out. 2021
- PINHEIRO, Lara. **Dezembro tem maior número de mortes por Covid-19 no Brasil desde setembro, indicam secretarias de Saúde**. 29/12/2020. Coronavírus. Disponível em <<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/12/29/dezembro-tem-maior-numero-de-mortes-por-covid-19-no-brasil-desde-setembro-indicam-secretarias-de-saude.ghtml>> Acesso em: 24 de março de 2020.
- RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro nordestino**: cinco textos para montar ou simplesmente ler. Campina Grande. 1975. p. 51-101.
- Refazer. In.: Michaelis, **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?id=nej4w>>. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Acesso em: 19 de jul. de 2021.
- ROMANO, L. R. V. **Teatro As feministas, substantivo feminino plural: trabalho de memória sobre as narrativas do feminismo no teatro brasileiro**. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 6, n. 1, 18 nov. 2019.
- ROMANO, Lúcia. Casos e coisas em torno de Nora, ou para onde pode ir o teatro quando uma mulher bate a porta atrás de si com força **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 174-195 dez. 2018.
- ROMANO, Lúcia. **De quem é esse corpo?**: a performatividade do feminino no teatro contemporâneo. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo / ECA-USP: São Paulo, 2009.

- ROQUE, Maria Isabel. A mulher na arte: mais objeto que sujeito. **Hypotheses**, Lisboa, 8 mar. 2018. Disponível em: <https://amusearte.hypotheses.org/2192>. Acesso em: 30 out. 2021.
- SANTANA, Ivani; MASCARENHAS, George. ARTE: RESISTÊNCIA E IGNIÇÃO. **Revista Repertório**, Salvador, vol. 23, n. 34, p. 6-8, 2020.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Reprise: uma resposta ao pós-dramático**. Questão de Crítica – Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais, 19 mar. 2010. Disponível em: Acesso em: 19 jul. 2021.
- SATOU, Danilo. A representatividade da mulher na arte. **Centro Cultural São Paulo**, São Paulo, 6 mar. 2020. Artigos, blog. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/06/a-representatividade-da-mulher-na-arte/>. Acesso em: 31 out. 2021.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, vol.15, n. 2, p.71-99, jul./dez. 1995.
- SECULTBA. **Teatro Base leva A Bunda de Simone para Alagoinhas**, Salvador, 15 de mai. 2015. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2015/05/9942/Teatro-Base-leva-A-Bunda-de-Simone-para-Alagoinhas.html>. Acesso em: 10 de out. 2021
- SECULTBA. **Versão Online do Espetáculo Tibiras Realiza Ocupação Artística em Rede Social**, Salvador, 25 de fev. 2021. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2021/02/18470/LeiAldirBlanc-Versao-online-do-espetaculo-Tibiras-realiza-ocupacao-artistica-em-rede-social.html>. Acesso em: 10 out. 2021
- SILVA, Monalisa Nanaina da; MONTEIRO, Juliana Cristina dos Santos. Representatividade da mulher negra em cartazes publicitários do Ministério da Saúde. **Rev. esc. enferm.** USP, São Paulo, v. 52, Nº 03399, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0080-62342018000100475&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 04 abr. 2021.
- SÓ BIOLOGIA. **Coluna Vertebral**, [s.a.]. Disponível em: <https://www.sobiologia.com.br/conteudos/FisiologiaAnimal/sustentacao4.php>. Acesso em: 10 out. 2021

- SYMPLA. **Desmontando Cassandra**, Salvador, 25 de set. 2019. Disponível em: <https://www.sympla.com.br/filtebahia---desmontando-cassandra_650387>. Acesso em: 10 out. 2021
- SYMPLA. **Obsessiva Dantesca**, Salvador, 29 de out. 2016. Disponível em: <https://www.sympla.com.br/obsessiva-dantesca---lais-machado-ba__96671>. Acesso em: 10 out. 2021
- TAYLLA DE PAULA FOTOGRAFIA. **Teatro | Obsessiva Dantesca | Espaço Cultural da Barroquinha**. Salvador, 16 de jul. 2016. Disponível em: <<https://www.taylladepaula.com/post/2016/07/19/obsessiva-dantesca>>. Acesso em: 10 out. 2021
- THE MAGDALENA PROJECT. **THE MAGDALENA PROJECT**. international network of women in contemporary theatre. online: 2018. Disponível em: <https://www.themagdalenaproject.org/>. Acesso em: 6 ago. 2021.
- TRILOGIA MEMÓRIAS. **A Cia. Estupor de Teatro**. Disponível em: <<http://trilogiamemorias.blogspot.com/p/cia-estupor-de-teatro.html>>. Acesso em: 10 de out. 2021
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- UFBA, Escola de Teatro da. **Ânsia - Sessão 04 - Dia 13/12, 20h**. Youtube, 13 de dez. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lg6VT1cF9tw&t=7s>>. Acesso em: 10 de out. 2021
- UZÊDA, Eduarda. Espetáculo Refazendo Salomé aborda questões do feminino. *In: ATarde*. Salvador, 14 out. 2016. Disponível em: <https://atarde.com.br/cultura/espetaculo-refazendo-salome-aborda-questoes-do-feminino-815240>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- VIGARELLO, Georges. **História do estupro**: violência sexual nos séculos XVI-XX. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- VILELA, Rafael Pedro. **Mais de 70% da violência sexual contra crianças ocorre dentro de casa**. Agência Brasil, 2019. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2019-05/mais-de-70-da-violencia-sexual-contras-criancas-ocorre-dentro-de>>. Acesso em: 19 de jul. De 2021.
- VISNIEC, Matei. **Paparazzi Seguida de a Mulher Como Campo de Batalha**. 1ª edição. São Paulo: É Realizações, 2012.

WILDE, Oscar. **Salomé**. 1ª edição; São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2016.

WOMEN IN THEATRE FORUM REPORT. **SphinX** Theatre Company, Londres,c2019.

Disponível em: <<https://sphinxtheatre.co.uk/resources/new-women-in-theatre-forum-report/>>. Acesso em: 10 de out. 2021