

VÉRTICE BRASIL: UMA EXPERIÊNCIA DE COLABORAÇÃO EM MOVIMENTO

Marisa Naspolini (Doutoranda Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC)¹

Resumo:

Este artigo propõe um relato e uma reflexão sobre o percurso do Vértice Brasil – encontro e festival internacional de teatro feito por mulheres, realizado a cada dois anos em Florianópolis, como articulador de experiências colaborativas entre mulheres artistas em uma vertente brasileira da Rede Magdalena.

Palavras-chave: Mulheres; Projeto Magdalena; Rede; Vértice Brasil.

Abstract:

This article proposes a story and a reflection on the route of the Vértice Brazil - meeting and international theater festival done by women, held every two years in Florianópolis as articulator of collaborative experiences between women artists in a Brazilian branch of Magdalena Network.

Keywords: Women; Magdalena Project; Network; Vértice Brazil.

Refletir sobre a produção cênica de mulheres na contemporaneidade, tema de uma das mesas do III Simpósio Internacional Reflexões da Cena Contemporânea, implica em definir o lugar de onde se fala – e em nome de quem se fala. A partir da minha experiência como fundadora e coordenadora do Vértice Brasil, juntamente com as atrizes-pesquisadoras Barbara Biscaro, Gláucia Grigolo² e Monica Siedler, proponho aqui um breve relato do percurso histórico do Vértice e sua relação com o Projeto Magdalena para pensar sobre o lugar e as contribuições desta rede na produção contemporânea.

O projeto Vértice Brasil foi criado com a intenção de ser uma versão brasileira do Projeto Magdalena, uma rede dinâmica de mulheres de teatro e

¹ Marisa Naspolini é atriz, pesquisadora e produtora. É analista de movimento pelo LIMS/Nova York, doutora em teatro pela UDESC/Università di Roma, autora dos livros “Confissões do corpo” e “Somos todos parte da mesma couve”. Integra a equipe do Baobah Novas Formas de Inteligência. No momento, é pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na UFSC.

² Como parte da programação do simpósio, no hall do Instituto de Artes, foram apresentados trechos de dois espetáculos solo: “A Menina Boba”, de Barbara Biscaro, e “Diário do Movimento do Mundo”, com Gláucia Grigolo, dirigido por Ana Woolf.

performance, de caráter multicultural, que surgiu como um espaço de discussão, troca e apoio mútuo visando gerar visibilidade ao trabalho artístico de mulheres, hoje presente em aproximadamente cinquenta países. Desde sua criação, em 1986, no País de Gales, o projeto esteve engajado em fomentar a consciência da contribuição da mulher para o teatro e em apoiar a exploração e a pesquisa através de uma oferta concreta de oportunidades de intercâmbio, agregando praticantes das artes da cena de várias partes do mundo, sejam companhias, artistas individuais ou acadêmicas, que encontram ali um espaço crítico de discussão e reconhecimento do seu trabalho.

Desde o início, o entrelaçamento com a perspectiva intercultural, através da troca e compartilhamento de práticas e metodologias em encontros, festivais e publicações que estimulam a experiência e a colaboração entre mulheres de diferentes culturas, está ligado a uma ocupação de territórios híbridos e fronteiriços na elaboração de linguagem. A exploração das fronteiras entre teatro, performance, dança, música e canto tem sido a tônica de intensos trabalhos colaborativos internacionais nas últimas duas décadas.

É importante localizar o contexto histórico de seu surgimento para obter uma melhor compreensão de suas particularidades e idiossincrasias. Em uma análise do teatro feito por mulheres no Reino Unido, Susan Bassnett situa o período entre o início dos anos 1970 e o final dos anos 1990 como uma época de mudança de ênfase no quadro geral do teatro feminista britânico. A produção, inicialmente focada em uma agenda socialista, ampliou o debate para a exploração de aspectos como gênero e sexualidade. Também a temática dos espetáculos estaria passando por transformações significativas: de temas ligados à maternidade, à exploração no trabalho e à igualdade de direitos, passou-se a investigações de cunho mais pessoal e a questões ligadas à identidade sexual (BASSNETT, 2000, p. 73).

No campo social, a década de 1980 é marcada pela ascensão e sedimentação dos estudos culturais e pós-colonialistas e, paralelamente, pela revisão de alguns conceitos decorrentes da segunda onda feminista, ligada ao movimento de 1968, particularmente a falência de uma possível visão universalizante da mulher e a busca de um terceiro lugar no qual a mulher não fosse vista como um **outro** em relação ao masculino. O entendimento de que só é possível falar sobre “ser mulher” a partir de uma plataforma clara que identifique o “lugar de onde se fala” (incluindo as perspectivas de raça, gênero e classe) implica em uma necessidade de redefinição do uso de termos como teatro de mulheres, teatro feminino, teatro feminista.

A antropóloga Adriana Piscitelli ressalta que a confusão frequente entre **gênero e mulher** provoca um entendimento de que os “estudos sobre mulher” se contrapõem aos “estudos de gênero”. Isto só seria verdade em parte, uma vez que o conceito de gênero surgiu no marco dos estudos sobre mulheres e compartilhou vários de seus pressupostos (Piscitelli, 2004).

Por um lado, o uso do termo “mulher” implica na constituição de uma categoria “mulher”, de tendência universalizante e unívoca. Seria preciso, como propõe De Lauretis, passar de uma ideia de “mulher” como representação (enquanto imagem apreendida culturalmente) a “mulher” como experiência (mulher real como agente de mudança), superando qualquer possibilidade de

essencialismo redutor (Braidotti, 2002). Neste sentido, o termo mulheres não se referiria a uma “essência monolítica”, que, uma vez definida, valida todos os sujeitos da enunciação, mas a uma multiplicidade de experiências, complexas e contraditórias, com variações de raça, classe social, idade, estilo de vida, preferência sexual e opção estética (no caso específico de mulheres artistas) (BRAIDOTTI, 2002, p. 13).

Por outro lado, o termo gênero, que se apoia na distinção entre determinismo biológico e construção cultural e discute fundamentalmente as relações de poder entre os sexos, não se restringe ao estudo das mulheres³. Piscitelli ainda atenta para a reformulação em curso da categoria “mulher”, trabalhando com uma noção que permita o reconhecimento das diferenças **entre** mulheres. Não se trata, portanto, de falar em mulheres, mas em “mulheres em contextos específicos” (PISCITELLI, 2004, p. 59).

A americana Judith Butler é incisiva em sua crítica à utilização do termo “mulheres” enquanto categoria. Haveria nele a presunção de um sujeito estável e coerente, que supostamente serviria de base universal para o feminismo, como se fosse possível através dele a denotação de uma identidade comum ao ser mulher. Segundo ela, a “insistência sobre a coerência e unidade da categoria das mulheres rejeitou efetivamente a multiplicidade das intersecções culturais, sociais e políticas em que é construído o espectro concreto das ‘mulheres’” (BUTLER, 2003, p. 35). Assim como não é possível falar em *mulher* de forma generalizada, tampouco é possível referir-se ao feminismo em termos genéricos.

Em “*An introduction to feminism and theatre*”, Elaine Aston (citando Dolan) afirma que “o feminismo começa com uma consciência aguda da exclusão do discurso cultural, social, sexual, político e intelectual masculino” (DOLAN *apud* ASTON, 1995, p. 8). No entanto, uma vez que os rumos que o feminismo toma para fazer face à dominação masculina são variados, seria mais adequado falar em feminismos, no plural. Neste estudo, ela parte da premissa de que o discurso definidor do feminismo é a sua crítica ao “discurso masculino dominante” e refere-se, particularmente, à identificação e análise do discurso feminista no teatro, considerando as diferentes vias que o feminismo percorreu nos estudos teatrais.

Ela define três posições feministas dominantes nos contextos britânico e americano: o feminismo burguês ou liberal, que propõe a melhoria da posição da mulher na sociedade sem nenhuma mudança radical nas estruturas políticas ou sociais; o feminismo radical, comprometido com a abolição das estruturas patriarcais que reforçam a desigualdade de gênero (também chamado feminismo cultural); e o feminismo materialista, que critica as condições históricas e materiais de opressão de classe, raça e gênero e propõe transformações radicais nas estruturas sociais (Aston, 1995).

³ Uma das principais contribuições dos estudos de gênero é a relativização da pretensão de objetividade, neutralidade e universalidade do conhecimento e do discurso científico. Uma fala em nome de um “sujeito universal” é necessariamente substituída por uma posição “situada”, na qual o elocutor fala de um determinado contexto específico, considerando as condições de classe, raça, idade, sexo, etc.

Ao se referir à produção feminista radical (ou cultural), Aston afirma que esta posição demanda a desconstrução da dominação patriarcal e uma primazia à posição da mulher, enfatizando a sua criatividade e uma espécie de “contracultura feminista”. Ela cita o Projeto Magdalena como exemplo deste tipo de dinâmica que tem gerado investigações em torno de uma potencial “linguagem feminina” ou de uma estética “dita feminina” (ASTON, 1995, p. 66).

No caso do Projeto Magdalena, a opção pelo termo “rede de mulheres de teatro” (trazendo implicitamente a noção de teatro de mulheres ou feito por mulheres) revela a escolha por um tipo de agrupamento identificado pela prática teatral e pelo desejo de discutir linguagem e experiências estéticas, mais do que pela necessidade de explorar temas específicos ou compartilhar uma visão ideológica.

Quando falamos em rede não nos referimos apenas a um desenho ou uma composição formal diagramada em um espaço plano. O uso do termo rede está amplamente disseminado no mundo contemporâneo. Fala-se em redes de supermercados, lanchonetes e bancos, em rede ferroviária ou elétrica e na própria rede de computadores. A ligação à distância entre dois ou mais elementos estaria na base dessa concepção simplista de rede. “As redes estão em todo lugar”. Trata-se de uma imagem comumente utilizada para “designar ou qualificar sistemas, estruturas ou desenhos organizacionais caracterizados por uma grande quantidade de elementos dispersos espacialmente e que mantêm alguma ligação entre si” (MARTINHO, 2003, p. 8).

No entanto, a grande maioria das estruturas nominadas como redes apresenta uma característica meramente formal, tratando-se, na verdade, de organizações tradicionais, de caráter piramidal, de decisão centralizada, com pouco ou nenhum foco nas inter-relações. Quando tudo se torna rede, estruturas convencionais e inovadoras se confundem, parecendo pertencer ao mesmo universo. É preciso então estabelecer distinções para os diversos usos dessa nomenclatura.

A disposição em rede não implica necessariamente em uma operação em rede. Mas é preciso operar em rede para existir como tal. Cássio Martinho afirma que a horizontalidade é uma espécie de exigência de um sistema com alto grau de empoderamento dos atores e é também o resultado necessário de um sistema desse tipo. As redes é que dão conta de articular – e de organizar, com métodos e metas – atores sociais autônomos, diferentes e empoderados, que não admitem subordinação (o fundamento da estrutura hierárquica vertical), mas tão somente cooperação e coordenação (MARTINHO, 2011, p. 6). A rede seria produtora de horizontalidade por natureza, assim como a horizontalidade produziria rede, e isso se dá a partir das dinâmicas de conectividade que estão na base deste conceito.

Uma rede, tecida a partir das intersecções de seus nós visíveis, ganha força e integridade justamente nos pontos onde aparentemente não há nada, nos espaços que se criam entre os pontos de coesão. Martinho salienta as características de plasticidade e dinamismo da rede, cuja configuração seria regida por mecanismos de auto-regulação. Também destaca seu poder criador de novas ordens e seu caráter libertador de natureza democrática, aberta e

emancipatória. Redes não têm centro, isto é, qualquer ponto da rede é um centro em potencial.

Segundo o filósofo Euclides Mance, a ideia de rede que conecta grupos de um determinado movimento social, neste caso, mulheres praticantes de teatro, é a de que a articulação entre todos os movimentos deste tipo fortaleça cada movimento em particular pelos intercâmbios que passem a ocorrer entre eles e que tal fortalecimento venha a contribuir no surgimento de novos movimentos em outros lugares, passando a atuar em uma área muito maior do que a atingida pelo conjunto dos movimentos já organizados (MANCE, 1999, p. 24). Este é o principal fenômeno que temos testemunhado desde a criação do Vértice em 2008: a proliferação de iniciativas, de espaços que não existiam anteriormente e que são ocupados – e se tornam necessários – à medida que são inventados.

O primeiro encontro e festival Vértice Brasil, realizado em 2008, revelou uma enorme diversidade geográfica, geracional, estética e cultural existente entre as artistas que abraçaram o projeto e deram início à criação de uma rede em solo nacional. Desde então, dezenas de ações envolvendo criação e manutenção de coletivos, organização de eventos, publicações e reflexões sobre a prática teatral a partir da perspectiva de gênero têm brotado ou se desenvolvido em diferentes regiões do país, inspiradas ou estimuladas pela rede.

Desde 2010, temas têm sido propostos como condutores de cada edição bienal. A ideia de travessia do oceano às avessas (Vértice 2010 – Travessia) permitiu que cofundadoras do Projeto Magdalena, em sua maioria europeias, compartilhassem sua experiência com as novas gerações através de oficinas, espetáculos e palestras realizados ao longo de dez dias, envolvendo participantes de treze países. Em 2012, o desejo de fortalecimento dos vínculos com as Américas gerou uma parceria com o Fundo Iberescena que propiciou um encontro fortemente agregador (Vértice 2012 – T(i)erra Firme), envolvendo artistas de sete países das Américas do Sul, Central e do Norte.

Em 2014, investiu-se em um formato diferenciado, mais voltado para a formação e o aprofundamento da experiência artística, com foco em questões ligadas ao corpo, à voz e ao gênero. O modelo de programação intensa, marcada pela profusão de espetáculos, deu lugar a um movimento mais lento e propício ao encontro. A experiência do Vértice 2014 – em Residência permitiu a emergência de outras possibilidades e deixou vários legados. Talvez o mais importante seja a confiança na capacidade de auto-regeneração de um fenômeno baseado em uma estrutura em rede, de caráter horizontal e autorregulada, com ênfase nas interconexões como *modus operandi*. Uma rede só existe na medida em que se estabelecem conexões/relações. Quanto mais conexões são feitas, mais compacta, coerente e orgânica se torna a rede. A potência aqui está no espaço intersticial, no espaço que se cria entre pessoas, nos vínculos que se estabelecem entre elas e permitem a existência e proliferação de práticas alternativas e contra hegemônicas. O Vértice tem apostado nessa via, acreditando que a experiência artística atua como interstício social, como espaço para que as relações humanas encontrem diferentes possibilidades de troca, diluindo fronteiras desnecessárias e

reforçando os espaços instáveis, híbridos, vulneráveis como lugares de fertilidade e criação.

Referências

ASTON, Elaine. **An introduction to feminism and theatre**. London and New York: Routledge, 1995.

BASSNETT, Susan. The politics of location. In: ASTON, Elaine; REINELT, Janelle. **The Cambridge companion to modern British women playwrights**. Cambridge: Cambridge University press, 2000. Disponível em: <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CB09780511998973&cid=CBO9780511998973A013>

BRAIDOTTI, Rosi. **Nuovi soggetti nomadi**. Roma: Luca Sossella Editore, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MANCINI, Euclides André. **A revolução das redes – A colaboração solidária como uma alternativa pós-capitalista à globalização atual**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MARTINHO, Cássio. **Algumas palavras sobre rede**. Disponível em: www.observatoriosocial.org.br/.../Algumas_palavras_sobre_redes.pd... Acesso em: 6 jun. 2011.

_____. **Redes: uma introdução às dinâmicas da conectividade e da auto-organização**. Brasília: WWF-Brasil, 2003.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.