

VERAS, Júlia Sant'Anna dos Santos. **A história da encenação brasileira - um fragmento feminino.** Ouro Preto: UFOP; Aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Orientadora: Letícia Mendes de Oliveira; Bolsista FAPEMIG; Diretora teatral.

### RESUMO

Este artigo está pautado na pesquisa desenvolvida para a elaboração da dissertação de mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP, sob a orientação da Profa. Dra. Letícia Mendes de Oliveira e tem como objetivo discutir questões relacionadas às encenadoras mulheres brasileiras e sua história. O texto também cita diretoras precursoras da profissão no mundo, sua (in)visibilidade diante de nomes masculinos. O presente trabalho faz uma breve análise em torno de nomes como Edith Craig, Cosima Wagner, Bibi Ferreira, Dulcinda Moraes, Henriette Morineau, Christiane Jatahy e Cibele Forjaz. A pretensão aqui é salientar uma discussão sobre a inscrição das mulheres no teatro, sobretudo na função de diretoras teatrais.

**Palavras-chave:** História do teatro. Encenação. Mulheres.

### ABSTRACT

This article is based on the research developed for the elaboration of the master's dissertation, in the Graduate Program in Performing Arts of UFOP, under the guidance of Profa. Dr. Leticia Mendes de Oliveira and aims to discuss issues related to Brazilian women directors and their history. The text also cites pioneering directors of the profession in the world, its (in) visibility to male names. The present work briefly analyzes names such as Edith Craig, Cosima Wagner, Bibi Ferreira, Dulcinda Moraes, Henriette Morineau, Christiane Jatahy and Cibele Forjaz. The pretense here is to emphasize a discussion about the registration of women in the theater, especially in the role of theatrical directors.

**Keywords:** History of theater. Theatrical play. Women

A inspiração para este artigo surge do instinto de visibilizar as mulheres encenadoras brasileiras. Ao longo da minha graduação em direção teatral, nunca estudei nenhum nome feminino, nem brasileiro, nem internacional. Somente após a conclusão do curso que, por interesse próprio, fui descobrindo e investigando alguns nomes.

Inicialmente procurei encontrar pares na profissão, ainda sem saber que futuramente seria meu interesse e objeto de pesquisa. Uma escolha tímida por ser plateia nos espetáculos de encenadoras mulheres, opção que inicialmente era um desejo inconsciente por representatividade.

Ao longo da minha vivência como espectadora de encenações dirigidas por mulheres me ocorreram questões como: Quem foram as primeiras diretoras brasileiras? Como se inseriram no mercado de trabalho? Por qual motivo não as estudamos nas aulas de história do teatro brasileiro?

A partir desses questionamento decidi fazer um recorte mais claro das minhas escolhas no campo da pesquisa acadêmica, que por vezes eu

deixava escapar questões levantadas no meu dia a dia, que poderiam vir a ser tão potentes para o fazer artístico e sua legitimação.

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

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

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

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

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

Desta forma, repensar a representatividade nas pequenas escolhas é fazer um exercício de micropolítica. E o teatro pode contribuir com a vida mesma, não sempre protegido nos palcos, nos personagens exclusivamente ficcionais, fabulares, o teatro reflete a vida. E digo isto não me referindo apenas à criação da obra de arte, mas também me refiro sobre o próprio pensamento em torno da arte, sua história, crítica e reflexão. O mundo é uma sucessão de agora que a gente não para de reescrever, e as artes da cena pode ser mais efetiva a participação na construção social e não somente uma experiência estética.

O projeto de mestrado que inspira este artigo pretendia inicialmente fazer apenas uma análise teórica e estética sobre uma única obra de uma única diretora, mas no desenvolvimento das investigações, permeada pelas alterações políticas no Brasil, foi sentindo-se uma necessidade de se posicionar mais claramente os motivos pelos quais a inspiração inicial aconteceu. No momento político da *terra brasilis* hoje, é urgente se colocar, trazer a luz da representatividade os que estão marginalizados, mesmo enquanto maiorias, as mulheres, os negros, as classes sociais mais desprovida de recursos. A tentativa de invisibilização de potências, para um monopólio de ideais, a fim de um monopólio de poder, violento, discriminatório provocou nesta pesquisa, uma inquietação, um desejo de ir além do projeto inicial, mas promoveu um desejo de abarcar questões mais amplas, que se refletem diretamente no próprio fazer artístico, questões estas, que se não desenvolvidas, tornará cada vez menos democrático o próprio campo das artes cênicas.

No ensino público somos financiados por pessoas que estão sendo precarizadas também, diante disso, temos uma responsabilidade ética em também representá-las em nosso desenvolvimento científico, mesmo que indiretamente. Não podemos negar a realidade ao nosso redor em nossas pesquisas.

Os decalques simbólicos que impregnam na gente são mais demorados para serem substituídos que os materiais. Eu demorei muito tempo desejando produzir uma experiência intelectual, um pensar a arte somente para artistas, mas para quê se o mundo está despencando? O capitalismo perverso que não se compromete com o tecido social já não me cabia mais, pois não consigo perceber a humanidade hoje sem me constranger.

### **Precursoras mundiais**

Antes de abordar a cena teatral brasileira, se faz necessário citar duas mulheres importantes para a história do teatro mundial, sobretudo pelo pioneirismo de ambas e a infeliz coincidência por serem pouco abordadas nas escolas de teatro brasileiras: Edith Craig e Cosima Wagner.

A primeira semelhança que se pode notar nas artistas é a popularidade de seus sobrenomes na cena teatral.

Edith Ailsa Geraldine Craig era irmã do renomado Edward Gordon Craig, o famoso teatrólogo que ficou conhecido por sua teoria do “ator-super-marionete”. Nascida em 1869 e falecida em 1947, a artista britânica fundou o Pioneer Player, o qual possui relatos de primeira manifestação de teatro feminista da Inglaterra. Revisando as estruturas do teatro vigente da época, a companhia possuía em todas as funções artistas mulheres. Acreditavam que uma peça de teatro gerava uma reflexão muito além de um mero discurso.

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

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

A ousadia e coragem de Edy Craig e suas companheiras merece abordagem neste artigo pela fricção harmônica entre poética e estética. /um legado para gerações em diversas áreas das artes da cena, mulheres protagonistas na criação teatral.

Cosima Francesca Gaetana Wagner, nascida em 1837 na Itália, faleceu em 1930 na Alemanha. Teve uma trajetória turbulenta, foi inicialmente amante de Richard Wagner e posteriormente tornou-se sua segunda esposa. Wagner foi um maestro, militante político, considerado neo-romântico, um artista de suma importância para a história da ópera.

Cosima Wagner redigiu os diários do esposo, relatando também detalhes sobre sua vida íntima com o maestro. Responsável por fazer a história de Richard perdurar após seu falecimento. Também assumiu os festivais de Bayreuth até o final de sua vida.

### **O início da história no Brasil**

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

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

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

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

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

Em 1945 Bibi traz Henriette para sua companhia, com o argumento de que a artista era fruto de um aprendizado mais sistemático. Fomentadora de grupos, em 1946 a francesa cria *Os Artistas Unidos*, o que influenciou fortemente na profissionalização dos artistas brasileiros.

A companhia *Dulcinda-Odilon* possuía também um artista empresária de relevância significativa para a história do teatro brasileiro. Dulcinda de Moraes (1908-1996) seu legado deixou uma abertura para temas femininos, os dramaturgos nacionais também sempre estiveram presentes em suas peças, inicialmente como atriz e futuramente como diretora.

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

A artista sonhava com uma faculdade de teatro. Em 1972 se muda para Brasília e carrega consigo sua querida Fundação Brasileira de Teatro, o que 10 anos depois se tornaria a Faculdade de Artes Dulcinda de Moraes.

## **Encenadoras brasileiras contemporâneas**

A inspiração inicial dos meus estudos acerca das diretoras brasileiras foi a encenadora Christiane Jatahy. A escolha por sua encenação se deu pelas diversas possibilidades de investigação que suas obras instigam. As operações de transição entre teatro e cinema suscitam, no cotidiano criativo da Cia Vértice e de sua encenadora, um intenso processo de pesquisa, experimentação e reflexão.

É necessário destacar que esse tipo de experimentação “pós-dramática” também pode se dar a partir de inspirações “dramáticas”, como é o caso do objeto de estudo escolhido. Espetáculo este que faz parte de um conjunto de práticas empreendidas pela arte teatral para ultrapassar os limites impostos historicamente pela tradição dramática. Essa perspectiva deu início a

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

A aceitação desse novo lugar de instabilidade do texto levou o teatro contemporâneo a enveredar por formas de experimentação tão diversas que suas criações passaram a se projetar para aquilo que Hans-Thies Lehmann denomina de poéticas da perturbação. Não se trata mais de excluir o texto do teatro, mas de apropriar-se dele como presença de linguagem, que pode interromper a passagem do visual. O teórico alemão explica que: “justamente porque o teatro amplia cada vez mais seus limites com o recurso a truques ópticos e à combinação de vídeo, projeções e presença ao vivo, não pode se perder na contínua autotematização da ópsis [visão], de forma que precisa se referir ao texto como qualidade de resistência”. (LEHMANN: 2007: 248).

Jatahy demonstra ser um exemplo potente de teatralidade contemporânea brasileira, na qual “o espectador é testemunha de um presente construído em cena através da exposição de dispositivos” (MONTEIRO, 2015, p. 308) construindo assim uma possibilidade dramatúrgica visual, editada na cabeça do espectador após a fusão entre as experiências teatro e cinema. A presença das atrizes também favorece ao espectador um território ambíguo de construção, de forma mais sutil.

A encenação não se revela em oposição à formalização, mas traça aspectos de um tipo de teatralidade permeada pela performatividade. A obra de Jatahy se encontra no limiar entre a teatralidade e a performatividade.

Jossette Férral aproxima conceitos da performance e da performatividade para descrever o teatro performativo. Para ela, o teatro agregou aquisições da performance, que transformaram o personagem em persona e o texto em ação. O acontecimento se revela presente, outras linguagens artísticas que elevam o texto, favorecendo a trama uma construção colaborativa.

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

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

Outra encenadora brasileira que vem se destacando a partir de uma encenação performativa é a diretora Cibele Forjaz. A respeito do teatro performativo, Ferál defende que o teatro toma um lugar no real, escapa da representação mimética, o espectador também constrói, valoriza a ação em si, mais do que seu valor de representação, no sentido mimético do termo. Centrado na imagem e na ação, o ator está presente. Este teatro se beneficia da performance e sua ambiguidade de significações, o que desestabiliza o entendimento, o torna polifônico, desloca os códigos e desliza os sentidos do espectador.

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

Cada obra é inevitavelmente decodificada por aquele que a recebe. No entanto, nessa obra em especial, não é possível uma constante relação entre real e ficcional, personagem e ator, a própria dramaturgia se revela no trânsito entre as fronteiras, entre os fragmentos, entre os sentidos. O espetáculo pode também ser o que o público queira imaginar, de maneira mais radical, sua própria construção permite uma margem de invenção possível.

Cibele Forjaz constrói sua obra a partir do tensionamento entre o real e o ficcional, se utiliza do hibridismo dentre iluminação e direção. Como Edith Craig investiga espaços cênicos não convencionais.

A diretora já possui uma lista interessante de trabalhos, nos quais diversos grupos paulistanos a convidam para criarem juntos. Com postura política engajada, não deixa de lado seu desejo experimental estético.

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

Fazer um registro do fomento de novos debates sobre os sentidos e rumos da nossa história, é um exercício para pensar o teatro hoje. A teatralidade brasileira assume formas e expressões tão variantes quanto o próprio ser humano. Ao mesmo tempo em que o teatro vive suas transformações no que se refere ao espaço da cena, à dramaturgia, à criação e

à recepção do público, a teatralidade se alarga e atravessa muitas dimensões da vida e da arte contemporânea.

Dessa forma, visibilizar nomes femininos na história da encenação teatral é um tentativa de reduzir as desigualdades de gênero ainda vigentes em nossa sociedade.

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

Sem pontos finais mas com inúmeras reticências, deixo aqui um registro de minhas inquietações que continuam reverberando em minhas pesquisas, construção cênica, afetiva e humana. Sigo refletindo sobre a relação do artista com sua obra, seu entorno e seu atravessamento.

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

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

## Referências bibliográfica

- ADES, L.; KERBAUY, R. R. Obesidade: realidade e indignações. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 197-216, 2002.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de e CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. *A mulher no teatro brasileiro no século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ASTON, Elaine. *An introduction to feminist theatre*. Routledge: USA and Canada, 1995.
- ASTON, Elaine. *Feminist Practice: A handbook*. Routledge: London/ New York, 1999.
- COSTA, José da. *Uma teia sobre o cotidiano: entrevista com Christiane Jatahy*. Revista sala preta. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, vol. 15, n. 2, p. 211-230, 2015.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GUZIK, Alberto. *'Bonde' faz do público testemunha da violência*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 8 mar. 2002. Caderno 2.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. *Entre teatro e cinema: a reivenção da imagem em E se elas fossem para Moscou?, de Christiane Jatahy*. Sala Preta, São Paulo, v. 15, p. 302-316, 2015.

OLIVEIRA, Leticia Mendes. *(In)visibilidade e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro*. Florianópolis: Urdimento, 2018.

SILVA, Rosimere da. *No passo da lanterna: em busca do teatro feminista brasileiro contemporâneo*. Florianópolis, 2012. Dissertação (mestrado) - Programa de pós-graduação em Teatro , Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC.

VINCENZO, Elza. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.