

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

ANA LUIZA DINIZ DE CARVALHO

**A OPRESSÃO DE GÊNERO NO SETOR TEATRAL:
EXPERIÊNCIAS DE PROFESSORAS NAS DIREÇÕES DOS ESPETÁCULOS DO
T.U. (UFMG) E DO CEFART (FCS)**

BELO HORIZONTE
2023

ANA LUIZA DINIZ DE CARVALHO

**A OPRESSÃO DE GÊNERO NO SETOR TEATRAL:
EXPERIÊNCIAS DE PROFESSORAS NAS DIREÇÕES DOS ESPETÁCULOS DO
T.U. (UFMG) E DO CEFART (FCS)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Graduação em Teatro da Escola
de Belas Artes da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciatura em Teatro.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Thálita Motta Melo
(T.U./UFMG).

Coorientação: Prof^ª. Me. Marília Duarte de
Souza (DEPAD/UFRN).

BELO HORIZONTE
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Colegiado do Curso de Graduação em Teatro
colteatro@eba.ufmg.br
(31xx) 3409 5385

CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO / Habilitação Licenciatura

FOLHA DE APROVAÇÃO

Às 14:00h do dia 28/06/2023, reuniu-se na plataforma digital Google Meet a Banca Examinadora, constituída pelas professoras: Thálita Motta Melo, Marília Duarte de Souza, Deise Luiza da Silva Ferraz e Letícia Mendes de Oliveira, para avaliar o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da discente Ana Luiza Diniz de Carvalho, intitulado “A opressão de gênero no setor teatral: experiências de professoras nas direções dos espetáculos do T.U. (UFMG) e do Cefart (FCS)”, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciada em Teatro.

A candidata foi considerada APROVADA.

Profa. Thálita Motta Melo – Orientadora

Profa. Marília Duarte de Souza – Co-orientadora

Documento assinado digitalmente



DEISE LUIZA DA SILVA FERRAZ
Data: 28/06/2023 20:09:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Deise Luiza da Silva Ferraz – Membro

LETICIA MENDES DE
OLIVEIRA:03808119608

Assinado de forma digital por LETICIA
MENDES DE OLIVEIRA:03808119608
Dados: 2023.06.28 18:59:48 -03'00'

Profa. Letícia Mendes de Oliveira – Membro

Belo Horizonte, 28 de junho de 2023.

À Maria da Conceição (*in memoriam*), por dirigir os meus passos,

A Ana Paula e Cláudia, por me ensinarem a pisar com firmeza,

À Laura, por brincar em cena e desfazer com todas as marcações.

AGRADECIMENTOS

À orientadora Prof^{ra}. Dr^a. Thálita Motta Melo, pela escuta paciente e generosidade ímpar desde as primeiras trocas, acolhendo os meus escritos (ainda incipientes) sobre o tema desta pesquisa e auxiliando-me, também, a conciliar os meus desejos enquanto licencianda, artista e pesquisadora. Ressalto o seu arsenal teórico, cuja extensão é venerável, assim como o seu domínio de transpor para a cena, enquanto diretora, ideias da maior elaboração — as quais tenho testemunhado como espectadora desde 2020.

À coorientadora Prof^a Me. Marília Duarte de Souza, por aceitar o convite após um ano e meio de confabulações e aprendizagens na Rede TraMa (antigo Núcleo de Estudos Críticos, Trabalho e Marxologia) da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG. Sua abordagem metodológica, fortemente embasada nas obras de Heleieth Saffioti, me abriu caminhos para refletir politicamente sobre a condição da mulher no campo das Artes e da Cultura.

À banca, constituída pela Prof^{ra}. Dr^a. Deise Luiza da Silva Ferraz (CAD/FACE/UFMG) e pela Prof^{ra}. Dr^a. Letícia Mendes de Oliveira (DEART/UFOP), pela disponibilidade em colaborar com o trabalho.

Às entrevistadas, em ordem alfabética: Helena Leite Mauro, Rita de Cássia Clemente e Thálita Motta Melo, pelas contribuições dadas à esta pesquisa e, também, à cena belo-horizontina, com os seus anos de dedicação ao ensino formal em Teatro e à criação artística, reiterando a importância da cena enquanto linguagem.

À Escola de Belas Artes, pelos 66 anos de atuação na formação de artistas, professores e pesquisadores em Belo Horizonte. Um viva à ciência! Um viva à educação superior pública e de qualidade!

Ao Departamento de Artes Cênicas, em especial, ao colegiado do Curso de Graduação em Teatro, pelo suporte perante as burocracias institucionais ao longo da minha formação. Destaco o auxílio nas renovações de documentos referentes às minhas bolsas enquanto pesquisadora Fundep (2020-2022) e estagiária Fump (2022-).

Aos docentes do Curso de Graduação em Teatro, pela sutileza com que me instruíram e me instigaram ao longo dos últimos 4 anos. Menciono, aqui, nomes como Mônica Medeiros Ribeiro, Mariana de Lima e Muniz, Eugênio Tadeu Pereira e Ricardo Carvalho de Figueiredo, referências em termos éticos, pedagógicos e profissionais.

Ao Teatro Universitário (EBAP/UFMG), escola que tanto almejei integrar desde a adolescência, pela propulsão dos meus estudos sobre a história do Teatro Mineiro. É uma felicidade imensa poder integrar o corpo discente da instituição, que tanto fez pelas Artes da

Cena na capital e que tanto faz por mim, hoje, ao me abraçar em suas dependências como estagiária, colaborando com a minha permanência na Universidade.

Ao projeto de extensão “T.U.: Produção e Memória”, pela imersão nos registros históricos e documentais da cena belo-horizontina, propiciada entre 2020 e 2022 (período em que atuei como bolsista e pesquisadora), possibilitando o resgate de referências sólidas e de grande valia para a escrita deste trabalho.

A Jefferson Vieira de Góes, técnico-administrativo do Teatro Universitário, coordenador do projeto de extensão “T.U.: Produção e Memória” e exímio parceiro de trabalho, pelo incentivo ao tema desta pesquisa antes mesmo da elaboração do meu pré-projeto (ao qual também teve enorme participação) e pelo auxílio no manejo do *software* utilizado nesta monografia. Sua sensibilidade para com as minhas incertezas ao longo desse percurso evidencia a sua admirável disposição enquanto pesquisador, sendo o principal responsável pelo início da minha ICV na Rede TraMa e de todas as incursões que se encontram nas páginas a seguir. Trabalhadores do mundo (das Artes), uni-vos!

Às professoras do T.U., Helena Leite Mauro e Maria Clara Lemos dos Santos, por todo afeto a mim concedido desde a minha chegada na escola, bem no início do caos pandêmico. Suas trajetórias profissionais, bem como suas práticas de ensino vão além da formação técnica em Teatro: me mostram os caminhos que desejo tomar enquanto professora e, sobretudo, mulher.

À Kelli Santos, pelo auxílio na revisão/tradução do resumo desta pesquisa e por toda confiança depositada em mim nos últimos 8 anos, sendo quatro deles enquanto professora e, os outros quatro, enquanto parceira no ensino de idiomas.

À Ana Paula, Claudia e Laura (respectivamente: mãe, tia e irmã), por celebrarem cada passo trilhado desde a minha aprovação na Universidade, bem como por todo carinho e sabedoria que me trouxeram até aqui. Se hoje eu sou, é porque elas são.

À Ludy, Thais, Gabi e Verônica, pelo convívio diário, pelas risadas em voz alta e, sobretudo, pelos conselhos de grande valia ao longo dessa jornada acadêmica. Há de se ter mais de nós para que possamos seguir sem esmorecer.

À Haydée Bittencourt (*in memoriam*), mote das minhas investigações sobre direção teatral, pedagogia e gênero, a quem não pude conhecer pessoalmente. Que a sua presença permaneça viva, marcada na História, por possibilitar que tantas como eu pudessem aprender esse ofício tão digno, no espaço que tanto dedicou-se a estruturar.

“O feminismo é a ideia radical de que as mulheres são gente.”
Marie Shear.

RESUMO

Esta pesquisa propõe-se a compreender as particularidades da opressão de gênero no setor teatral, inserido na dinâmica capitalista, a partir da atuação de professoras do ensino técnico de Teatro de Belo Horizonte que assinaram a Direção Geral de montagens de formatura no Teatro Universitário (T.U./UFMG) e no Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefart/FCS), com enfoque nas relações de ensino-aprendizagem propostas pelas mesmas. Para quantificar a presença de mulheres que assumiram a função de direção nos espetáculos do T.U. e no Cefart, foi realizada uma pesquisa documental (GIL, 2008) das fichas técnicas dos espetáculos de formatura de ambas as escolas. Também foram realizadas entrevistas semiestruturadas (GIL, 2008) com professoras e ex-professoras do T.U. e do Cefart, identificadas na etapa anterior, dando foco às suas trajetórias profissionais (dentro e fora da sala de aula) e às suas direções nos espetáculos das escolas. Após essa etapa, foi utilizado o *software* IRaMuTeQ (Interface de R pour les Analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires) para a análise dos dados textuais presentes nas entrevistas. Atesta-se que o setor teatral, apesar de ser lido como um espaço de potencial crítica aos padrões sociais, não está isento de reproduzir valores de opressão sobre grupos minoritários, uma vez que está inserido na dinâmica capitalista e, portanto, inclina-se aos interesses da classe dominante.

Palavras-chave: Opressão de Gênero; Capitalismo; Direção Teatral; Pedagogia Teatral; Ensino Técnico.

ABSTRACT

This research paper proposes to understand the particularities of gender oppression in the theater industry, set in the capitalist dynamics, from the performance of technical education Drama professors in Belo Horizonte who directed graduation plays at Teatro Universitário (T.U./UFMG), and at the Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefart/FCS), focusing on the teaching-learning relationships proposed by them. To quantify the presence of women who took on the role of Stage Director in T.U. and Cefart plays, a document retrieval of both schools' plays' technical details was carried out (GIL, 2008). Semi-structured interviews (GIL, 2008) were also conducted with previously-identified professors and former professors of T.U. and Cefart, focusing on their professional careers (inside and outside the classroom) and their directing processes in the schools' plays. Afterward, the IRaMuTeQ software (*Interface de R pour les Analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires*) was used to analyze the textual data present in the interviews. Despite being read as a space of potential criticism of social standards, it is verified that the theater industry is not exempt from reproducing values of oppression over minority groups, since it is set in the capitalist dynamics and consequently tends to the interests of the ruling-class.

Keywords: Gender Oppression; Capitalism; Stage Directing; Theater Pedagogy; Technical Education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fernanda Montenegro e Haydée Bittencourt em <i>Jane Eyre</i> , no Grande Teatro Tupi. Fonte: (FEDERICCI, 2010)	33
Figura 2: <i>Bodas de Sangue</i> (1966). Direção: Haydée Bittencourt. Fonte: Acervo Teatro Universitário	34
Figura 3: Croqui para <i>Bodas de Sangue</i> (1966), confeccionado por Haydée Bittencourt. Fonte: (FEDERICCI, 2010)	34
Figura 4: Haydée, assistentes de direção e parte do elenco de <i>As Três Irmãs</i> (1967) durante ensaio. Fonte: (FEDERICCI, 2010)	35
Figura 5: Haydée com a maquete de <i>O Patinho Torto</i> (1971). Fonte: (FEDERICCI, 2010) ..	35
Figura 6: <i>Marat/Sade</i> (1983) Direção: Haydée Bittencourt. Fonte: Acervo Teatro Universitário	37
Figura 7: Análise de Similitude de substantivos. Fonte: IRaMuTeQ	59
Figura 8: Análise de Similitude de verbos. Fonte: IRaMuTeQ	66
Figura 9: Análise de Similitude de substantivos e verbos. Fonte: IRaMuTeQ	69
Figura 10: Análise de Especificidades e AFC. Fonte: IRaMuTeQ	72

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Distribuição de participações em direções dos espetáculos de formatura por gênero. Fonte: Elaborado pela autora	55
--	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Distribuição das artistas por função, espetáculos de formatura do T.U. e ano de realização. Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas técnicas dos espetáculos do Teatro Universitário (Arquivo T.U.) e materiais virtuais	50
Quadro 2: Distribuição das artistas por função, espetáculos de formatura do Cefart e ano de realização. Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas técnicas do livro “Cefart Teatro: 30 anos em cena” e materiais virtuais	52
Quadro 3: Relação de palavras-chave dos grupos de substantivos. Fonte: IRaMuTeQ	60
Quadro 4: Relação de palavras-chave dos grupos de verbos. Fonte: IRaMuTeQ	67
Quadro 5: Relação de palavras-chave dos grupos de substantivos e verbos. Fonte: IRaMuTeQ	70
Quadro 6: Relação das 20 palavras mais utilizadas pelas entrevistadas, segundo Análise de Especificidades e AFC. Fonte: IRaMuTeQ	74

SUMÁRIO

1.	Introdução	15
2.	A opressão de gênero na dinâmica capitalista	18
3.	O Teatro enquanto setor de mercado: regulamentação e profissionalização dos artistas da cena no Brasil	22
4.	Direção Teatral e Gênero	27
4.1.	O ensaiador, o diretor e o encenador	27
4.2.	Mulheres na Direção Teatral	29
4.2.1.	Haydée Bittencourt (e a revolução comedida)	31
5.	Professora, sim: tia, não	38
5.1.	Entrelaçamentos entre direção e pedagogia na sala de aula	38
5.2.	A condição da educadora enquanto mediadora de afetos	41
6.	Metodologia	44
7.	Resultados	49
8.	Considerações Finais	77
	Referências	79
	Apêndices	82
	Apêndice A — Relação Geral de Montagens do T.U.	82
	Apêndice B — Relação Geral de Montagens do Cefart	87
	Apêndice C — Roteiro Geral das Entrevistas	92
	Apêndice D — Entrevista I: Thálita Motta	93
	Apêndice E — Entrevista II: Rita Clemente	105

Apêndice F — Entrevista III: Helena Mauro	124
Apêndice G — Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Thálita Motta)	139
Apêndice H — Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Rita Clemente)	141
Apêndice I — Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Helena Mauro)	143

1. Introdução

Segundo dados do Itaú Cultural (2020), entre 2012 e 2019, mais de 50% das pessoas empregadas nos setores da Economia Criativa no Brasil eram mulheres. No entanto, em uma nova análise feita pelo mesmo banco de dados, que contempla desde o primeiro semestre de 2020 até o segundo semestre de 2022, constatou-se que as mulheres ocupam apenas 45% desses setores (ITAÚ CULTURAL, 2022), sem especificações quanto às profissionais atuantes nas Artes da Cena. Deve-se levar em consideração, também, que segundo dados divulgados pelo Governo Federal sobre o Censo 2022, até outubro do mesmo ano, foi levantado que 52% da população era constituída por mulheres.

O que explica a redução do número das mesmas nas áreas artísticas? Quais os impactos da pandemia de Covid-19 na permanência dessas profissionais em suas funções? Quais impactos outros interferem nas carreiras das mulheres no campo das Artes no Brasil? Ainda que o presente trabalho não se aprofunde nos dados numéricos aqui apresentados, ou às adversidades vivenciadas pela classe artística no período pandêmico, tais questões nortearão as reflexões presentes nesta pesquisa de forma a compreender a participação feminina na esfera teatral e suas implicações.

Apesar da redução apresentada acima, a economia criativa emprega mais mulheres do que demais setores da economia nacional, onde a participação feminina é estimada em 43%. Mesmo com as significativas porcentagens mencionadas anteriormente percebe-se, ainda hoje, o apagamento das mulheres da cena teatral em áreas tidas como de maior relevância, majoritariamente ocupadas por homens. Ao pesquisarmos no *Google* “diretoras de teatro”, por exemplo, a plataforma nos sugere links cujos títulos nos direcionam à leituras sobre “diretores”, denotando que um dos maiores bancos de dados do mundo ainda não reconhece com facilidade a relação entre direção teatral e mulheres. Até mesmo ao longo da escrita deste trabalho, a plataforma de texto *Google Docs* sugeriu correções em sentenças com substantivos e/ou pronomes femininos, modificando-os para o masculino¹.

Considerando a necessidade de o sistema capitalista sustentar sua longevidade a partir da utilização de políticas neoliberais e excludentes, faz-se necessária a compreensão de que as relações de opressão de gênero e exploração no século XXI engendram-se mutuamente (SOUZA, 2020). A análise histórica também nos permite apreender o árduo processo de profissionalização dos artistas no Brasil, e embora seja possível mencionar os avanços

¹ Termos como “encenadora” e pronomes demonstrativos como “dessa(s)” e “desta(s)”, sucedidos pela palavra “profissionais”, são alguns exemplos de correções constantemente indicadas pela plataforma.

alcançados pela classe, as mulheres que integram esse setor sofrem, ainda hoje, com violências simbólicas de gênero, tais como o apagamento de suas trajetórias, a responsabilização pelo trabalho reprodutivo (SOUZA, 2020), a desqualificação profissional e a pressão entre a maternidade e o seguimento de suas carreiras. Percebe-se, portanto, que as relações sociais de opressão de gênero impactam enormemente nas relações de trabalho e na vida das mulheres inseridas na esfera da cultura.

Visto isso, esta pesquisa propõe-se a discutir a opressão de gênero no Teatro a partir das experiências de professoras (em exercício ou não) do Teatro Universitário (T.U./UFMG) e do Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefart/FCS) que dirigiram montagens de conclusão de curso em ambas as escolas, desde as suas fundações. O problema da pesquisa se dá na compreensão das particularidades da opressão de gênero no campo teatral a partir das vivências dessas profissionais em um setor que, mesmo lido como potencial espaço de questionamento aos padrões sociais, não está isento de reproduzi-los.

Em 70 anos de existência, celebrados em 2022, o Teatro Universitário (EBAP/UFMG) contabiliza mais de 90 montagens realizadas na capital mineira, incluindo espetáculos de formatura e demais produções de meio-período. Haydée Bittencourt (1920-2014), ex-diretora artística e administrativa da escola, possui o maior número de espetáculos dirigidos na história da instituição, sendo lembrada, também, por conduzir uma nova fase no T.U. entre os anos de 1961 e 1984 (GOMES, 2011, p. 85).

Já o Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado, cujo curso de Teatro foi fundado oficialmente em 1986 (FCS, 2016) conta com duas montagens anuais desde 1989 (com exceção de 1998, quando houve apenas uma) e, desde 2020, também conta com os espetáculos do turno da manhã, o que nos leva ao total de 71 montagens em 36 anos de história.

Por meio de uma análise quantitativa preliminar (MISTURA, 2020), foi constatada a presença de apenas 17 mulheres assinando a Direção Geral de espetáculos nessas escolas, sendo 9 no T.U. e 8 no Cefart, o que denota o afastamento de profissionais do gênero feminino na condução de processos criativos (mesmo integrando, em grande número, o corpo docente de ambas as instituições).

Como objetivo geral, esta pesquisa visa compreender as particularidades da opressão de gênero no setor teatral, inserido na dinâmica capitalista, a partir da atuação de professoras do ensino técnico de Teatro de Belo Horizonte que assinaram a Direção Geral de montagens de formatura no T.U. e no Cefart, com enfoque nas relações de ensino-aprendizagem

propostas pelas mesmas. Já os objetivos específicos dividem-se em: 1) identificar a participação de mulheres na função de direção dos espetáculos de conclusão de curso do T.U. e do Cefart; 2) compreender as formas que a opressão de gênero assume nas experiências de direção teatral de professoras no ensino técnico de teatro de BH; 3) compreender se as práticas pedagógicas dessas mulheres caracterizam-se como estratégias de resistência.

O interesse pela temática deve-se à minha entrada, ao final de 2020, no projeto de extensão T.U. Produção e Memória, responsável pelo acervo documental e midiático do Teatro Universitário da UFMG, bem como pelas montagens de formatura da escola. Coincidentemente, em 2020, Haydée Bittencourt completaria 100 anos, e após extensas buscas sobre a sua trajetória no T.U., foram levantadas questões sobre a sua permanência na escola e os possíveis obstáculos enquanto mulher em um cargo administrativo, em especial, por ter se mantido vinculada à instituição durante a Ditadura Militar.

Além disso, as videoaulas produzidas em 2020 pelo coletivo mineiro Mulheres Encenadoras² para o projeto Rede de Conhecimento do BDMG Cultural, bem como os demais conteúdos lançados em suas plataformas digitais como Instagram, Facebook e Spotify, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LMIC) da Prefeitura de Belo Horizonte, foram de grande valia para o resgate das trajetórias de diretoras da cena nacional e para o fomento do debate sobre a inserção e o reconhecimento de mulheres no campo da encenação.

Após uma análise quantitativa preliminar sobre as (poucas) diretoras de montagens de formatura do T.U. e do Cefart, tendo como referência as fichas técnicas dos espetáculos de ambas as escolas³, a temática em questão ganhou novas camadas ao ser levada à Rede TraMa, núcleo de pesquisas sobre trabalho e marxologia da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG, ao qual integrei como pesquisadora voluntária. Os dados coletados desdobraram-se em reflexões embasadas pelas abordagens feminista-marxista e materialista-histórica para a compreensão da luta de classes e o impacto da opressão de gênero e da exploração de mulheres no mercado de trabalho — nesse caso, o setor teatral.

Visto isso, considero que esta pesquisa possa contribuir para o resgate de trajetórias de profissionais da educação que formam e/ou formaram, por décadas, gerações de artistas em Belo Horizonte, compreendendo-as enquanto trabalhadoras pertencentes a um mercado que

² O coletivo Mulheres Encenadoras surgiu no início de 2020 com o intuito de dar visibilidade às obras e trajetórias de diretoras de teatro, caracterizando-se como uma rede de pesquisa, criação e compartilhamento de trabalhos de mulheres artistas da encenação teatral.

³ A relação de espetáculos verificados inclui as primeiras montagens de ambas as escolas, que se deram, respectivamente, em 1952 e 1989.

segue, aparentemente, a contramão do modo de produção capitalista, mas que não está isento de reproduzir violências.

Considero também que, com essa pesquisa, seja possível identificar os modos de direção assumidos por essas profissionais e a relação dos mesmos com as práticas pedagógicas aplicadas em sala de aula, de forma a favorecer com as reflexões acerca do fazer teatral feminino e da atuação de mulheres no ensino de Teatro — sobretudo, se elas têm contribuído ou não para o rompimento de práticas tecnicistas e/ou patriarcais.

2. A opressão de gênero na dinâmica capitalista

Ainda que o conceito de gênero possa ser concebido por distintas instâncias, assume-se, nesta pesquisa, uma perspectiva binária, pautada pelos estudos da socióloga brasileira Heleieth Saffioti⁴. Segundo a autora, gênero trata-se da “construção social do masculino e do feminino” (SAFFIOTI, 2015, p. 45), e que a primazia ao masculino está associada a uma sociedade patriarcal determinada histórica e socialmente.

É importante ressaltar que o surgimento do patriarcado não se deu de maneira espontânea ou repentina, caracterizando-se como um processo concebido ao longo dos séculos segundo as necessidades de produção postas pelo sistema político-econômico vigente. Toledo (2003 *apud* SOUZA, 2020) aponta que as análises realizadas por Engels sobre o surgimento do patriarcado, bem como da monogamia, evidenciam o encadeamento entre a produção de condições materiais de existência e as próprias relações sociais, compreendidas como historicamente determinadas e desassociadas, portanto, do surgimento da(s) sociedade(s).

Há de se pontuar, também, que o sistema de dominação patriarcal surge antes do capitalismo e é precedido pelo racismo, que nasce na medida em que certos povos se direcionam à conquista de outros. Saffioti (1987, p. 60) aponta que “em muitas destas conquistas, o sistema de dominação-exploração do homem sobre a mulher foi estendido aos povos vencidos”, como no caso de mulheres violentadas por soldados norte-americanos ao final da Segunda Guerra Mundial e durante a Guerra do Vietnã. Com o início do capitalismo, ocorre a transformação dos três fenômenos em um único sistema, cuja fusão denomina a tríade patriarcado-racismo-capitalismo. As alterações ocorridas nas relações de produção e reprodução da vida nessa nova organização política, social e econômica são determinantes para que o patriarcado e o racismo se modifiquem e sejam utilizados como alicerce para a manutenção do capitalismo.

Entende-se o patriarcado, portanto, não apenas como um conjunto de práticas da ideologia machista de inferiorização do feminino, mas como um sistema real de opressão de dominação que engendra-se a um processo de exploração das mulheres, podendo reformular-se e manifestar-se de novas formas ao longo da história, inclusive no ideário

⁴ Heleieth Iara Bongiovani Saffioti (1934-2010) foi Professora de Sociologia da UNESP e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. Uma das mais importantes pesquisadoras sobre feminismo classista no país, dedicou-se ao estudo da condição da mulher no mercado de trabalho brasileiro e à violência sexista (MORAES SILVA, Maria A. Heleieth Iara Bongiovani Saffioti. **Sociedade Brasileira de Sociologia**. Disponível em <<https://sbsociologia.com.br/project/heleieth-iara-bongiovani-saffioti/>>. Acesso em: 08 abr. 2023).

relacionado ao “feminino” e ao “masculino” que é produzido por tal opressão, ao passo que a reforça e perpetua. Para Saffioti (1987, p. 50), “enquanto a dominação pode, para efeitos de análise, ser situada essencialmente nos campos político e ideológico, a exploração diz respeito diretamente ao terreno econômico”. A inferiorização (tanto da força física quanto da habilidade intelectual) feminina advém dos processos de construção social, em que a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina (SAFFIOTI, 1987, p. 29).

Como uma grandeza inversamente proporcional, a mulher é dada enquanto a contrapartida do homem macho — se a primeira é frágil e emotiva, o segundo é forte e racional —, e tais princípios se fortalecem sob a premissa da naturalização de práticas imputadas às fêmeas. A manutenção do lar, bem como a educação e o cuidado dos filhos são exemplos de atividades atreladas às mulheres, resultantes de um processo de associação compulsiva de valores enquanto naturais ou inerentes a um determinado indivíduo (nesse caso, um grupo de indivíduos). No capitalismo, a divisão sexual do trabalho é um processo produzido pelas demandas consequentes às alterações nas formas de produção e reprodução, que utiliza da “natureza feminina” enquanto recurso para a exploração de mulheres, bem como para o rebaixamento do valor geral da força de trabalho pela classe dominante, sendo acionada para a perpetuar a condição antagônica entre burguesia e proletariado.

Segundo Souza (2020), as relações de opressão estão relacionadas a determinações históricas e econômicas, sendo assim,

[...] a mulher não nasceu oprimida ou inferiorizada, mas passou a ser tratada dessa maneira. Assim, podemos concluir que a opressão à mulher não está ligada ao surgimento da espécie humana e que a mulher não nasceu sendo julgada inferior ao homem, estando relacionada, portanto, às alterações ocorridas nas e pelas relações humanas. Na sociedade capitalista, portanto, a mulher passou a ser responsável pela manutenção e reprodução da vida, pela educação e cuidado dos filhos e enfermos, pela manutenção do lar, limpeza e higiene. Já o homem passou a ter o dever de atuar no espaço público, na política e na esfera produtiva (SOUZA, 2020, p. 57).

Retomando a noção de divisão sexual do trabalho, há de se pontuar as distinções entre o trabalho produtivo e o trabalho reprodutivo. De maneira resumida, entende-se o primeiro enquanto a produção de valor e mais-valor por meio da venda da força de trabalho, realizada na esfera pública. Já o segundo diz respeito às atividades de reprodução da existência que, no capitalismo, estão associadas às atividades necessárias à produção e reprodução da força de trabalho, tais como alimentação, vestimenta e educação, exercidas pelas mulheres na esfera privada (sem o intuito de produção de valor). Se nos períodos pré-capitalistas as atividades referentes à produção e reprodução concentravam-se no grupo familiar, no capitalismo

[...] as atividades de reprodução se mantêm na esfera familiar e passam a ser responsabilidade (relegada pela própria “natureza”) das mulheres; por outro lado, as atividades relacionadas à produção visando à troca passam a ser realizadas fora da esfera familiar, em uma esfera pública de produção e são produzidas enquanto responsabilidades dos homens (SOUZA, 2020, p. 52).

A divisão sexual do trabalho não se estabelece somente como uma divisão entre as funções exercidas por homens e mulheres, ou onde essas funções são exercidas. Ela diz respeito à uma hierarquização de funções, em que aquelas realizadas pelos homens são tidas enquanto essenciais — visto que produzem valor — em relação às funções atribuídas às mulheres, legitimando as opressões sobre esse grupo social. Por meio da divisão sexual do trabalho, somada à repressão estatal, “imprimiu-se à mulher o dever de manutenção da esfera privada (doméstica) e dever do homem de atuação na esfera pública” (SOUZA, 2020, p. 57).

O trabalho reprodutivo exercido pelas mulheres compreende-se como um trabalho social que produz, embora não o valor⁵, a força de trabalho para ser explorada — ao qual os homens isentam-se de realizar por não concernir à sua “natureza”. Entretanto, se considerarmos as mulheres responsabilizadas pelo trabalho reprodutivo que também vendem sua força de trabalho para o capital, ou seja, que também produzem valor, percebemos que as relações de exploração acentuam-se pela face da dupla jornada, pois as mulheres encontram-se sobrecarregadas tanto pelas demandas da esfera pública quanto da privada e, ainda na atualidade, sob condições que não favorecem o equilíbrio entre as tarefas domésticas e a permanência no mercado — o que se agrava ao tratarmos de mulheres negras e de baixa renda.

No contexto capitalista, as relações de poder desiguais entre homens e mulheres são reforçadas, portanto, de forma a justificar a divisão sexual do trabalho, bem como a responsabilização das mulheres pelo trabalho reprodutivo, em benefício do capital. Souza (2020) menciona que:

Para o capital, a naturalização da suposta inferior capacidade das mulheres (física, intelectual, e emocional) e portanto do seu dever com o lar, e o seu “não dever” com a produção, bem como a sua posição de mera ajudante quando assume trabalhos na esfera produtiva servem, por um lado, para uma capacidade de manobra da mão de obra feminina, ou seja, capacidade de mobilizar a força de trabalho da mulher quando assim for de interesse do capital. Por outro lado servem também à possibilidade de maior exploração dessa força de trabalho, mediante o pagamento de salários bem inferiores (SOUZA, 2020, p. 64).

⁵ Ainda que possa produzir valor, uma vez que a produção ou não de valor não está relacionada à natureza do trabalho, mas à forma como este é absorvido na produção capitalista.

Compreendemos, assim, que a divisão sexual no sistema de produção capitalista, “engendrado pelas necessidades postas pela própria forma de produção e reprodução pautada na exploração – constitui e é constituída pela relação de opressão à mulher” (SOUZA, 2020, p. 65).

Veremos, no capítulo seguinte, os processos de efetivação do setor teatral enquanto parte integrante da indústria cultural no Brasil, desde a criação de leis que regulamentaram a classe artística até o surgimento de instituições voltadas à formação em Teatro, refletindo sobre os impactos dos valores burgueses na educação, nos modos de produção teatral e nas relações de opressão de gênero.

3. O Teatro enquanto setor de mercado: regulamentação e profissionalização dos artistas da cena no Brasil

No que diz respeito ao Teatro enquanto setor trabalhista, façamos uma digressão histórica para compreender a regulamentação dos artistas enquanto profissionais e os processos de ensino e formação teatral no Brasil. Estabelecido no governo de Washington Luís, o decreto nº 5.492 de 16 de julho de 1928 (também conhecido como Lei Getúlio Vargas) institucionalizou as categorias artístico-teatrais no intuito de regulamentar as empresas de entretenimento e a contratação de serviços artísticos, nomeando, assim, as atividades do setor cultural no país.

Art. 3º Para os efeitos do artigo anterior serão considerados artistas e auxiliares das empresas teatrais:

- a) o pessoal que formar o respectivo elenco artístico;
- b) os bailarinos, coristas e cançonetistas;
- c) o regente da orquestra e os músicos que a constituem;
- d) o diretor de cena e os ensaiadores;
- e) o administrador, o secretário e o arquivista;
- f) os cenógrafos;
- g) os pontos e contra-regras;
- h) os bilheteiros;
- i) o encarregado do guarda-roupa, cabeleireiros e aderecistas;
- j) os eletricitas, carpinteiros, fiéis de teatro e quaisquer outros que se acharem a serviço privado da empresa.

Art. 4º A presente lei também se aplica aos músicos civis e organizados ou contratados por associações particulares ou pelo poder público e a serviço destes (BRASIL, 1928).

Apesar da então leitura dos artistas enquanto membros da classe trabalhadora, há de se pontuar a dificuldade de reconhecimento da mesma, visto pela dicotomia entre arte e mercadoria. Veras (2011) menciona que:

[...] sobre os artistas pouca coisa é revelada fora a clássica oposição entre os “amadores”, normalmente atores com pouca habilidade e criadores de um teatro pobre e acéfalo e os “profissionais”, membros da elite intelectual em busca de um teatro voltado à arte em vez de servir ao capitalismo (VERAS, 2011, p. 3).

A estigmatização dos artistas enquanto figuras associadas à boemia ou à malandragem — principalmente, quando se tratavam de pessoas analfabetas, negras e/ou vindas de famílias de baixa renda —, bem como a intitulação de artista à todo e qualquer ofício “bem feito” começam a mudar com o início da profissionalização da classe que, por sua vez, debruçava-se no trabalho de artistas estrangeiros como referência para a modernização do teatro brasileiro (MAGALHÃES, 1994, 157-174 *apud* VERAS, 2011, p. 8).

Agora, enquanto categoria profissional, o Teatro insere-se na dinâmica capitalista de organização das forças de trabalho e sofre, com isso, os pontos negativos da regulamentação. Por outro lado, o reconhecimento do setor por parte do Estado possibilita a valorização social da profissão, garantindo, também, suporte legal para as atividades artísticas. Com a instituição da CLT durante o Estado Novo (1937-1945), terceiro momento da Era Vargas, os reflexos da intervenção governamental ganharam maiores proporções, influenciando não apenas o trabalho teatral, mas também, a necessidade formativa da classe.

Em 1937, foi criada a Comissão de Teatro Nacional, de forma a estudar caminhos para questões relacionadas à formação para o Teatro, em especial, na formação de atores (VERAS, 2011, p. 5 *apud* SANTOS; ARTUSO; JUNIOR, 2021, p. 11). Em consequência, o Decreto-Lei nº 92 de 1937 criou o Serviço Nacional de Teatro e, em 1939, o Curso Prático de Teatro (CPT/SNT), tidos como uma tentativa de amplificação do ensino formal de Teatro, bem como da formação de artistas no Brasil.

Durante o segundo governo de Vargas (1951-1954), a institucionalização do Teatro e dos seus processos formativos fizeram parte da política de Estado, cujo discurso — fortemente nacionalista — debruçava-se nas transformações advindas da industrialização do país. Segundo Santos, Artuso e Junior (2021, p. 12-13), a Cultura foi utilizada de forma a “fortalecer os ideais de nação”. O Teatro, portanto, desempenhou um processo civilizatório, com o propósito de reiterar os valores sociais estabelecidos e, assim, moldar o comportamento dos indivíduos. Em um salto temporal, mas seguindo a mesma tônica, há de se pontuar que o controle estatal durante o regime militar também denota as formas que o poder vigente operou socialmente, determinando tanto a organização quanto o currículo formativo na área teatral em uma espécie de “evolução” da linguagem artística (SANTOS, ARTUSO, JUNIOR, 2021, p. 16) — conformando, assim, um modelo de Cultura ideal.

No que diz respeito ao ensino técnico de nível médio no Brasil, foi a partir da Lei nº 4.641 de maio de 1965, durante o governo de Castelo Branco, que os cursos de Teatro foram instituídos e regulamentados a nível federal — antes, a cargo da esfera estadual —, bem como as suas categorias profissionais:

- Art. 1º — Para todos os efeitos legais, são categorias definidas:
1. Diretor de Teatro.
 2. Cenógrafo.
 3. Professor de Arte Dramática. 4. Ator.
 5. Contra-regra.
 6. Cenotécnico.
 7. Sonoplasta.

Art. 2º — O Diretor de Teatro, o Cenógrafo e o Professor de Arte Dramática serão formados em cursos de nível superior, com duração e currículo mínimo fixados pelo Conselho Federal de Educação.

Art. 3º — O Ator, o Contra-regra, o Cenotécnico e o Sonoplasta serão formados em cursos únicos de nível médio, organizados de acordo com o parágrafo único do art. 47 da Lei no 4.024, de 20 de dezembro de 1961 (BRASIL, 1965).

Como mais uma tentativa de regulamentar as profissões do âmbito teatral, deve-se pontuar que para as funções de Diretor de Teatro, Cenógrafo e Professor de Arte Dramática é requerida a formação a nível superior, o que abre a discussão sobre uma possível regulamentação do ensino teatral em universidades — até então, inexistente. Por outro lado, Sousa (2010, p. 43 *apud* SANTOS; ARTUSO, JUNIOR, 2021, p. 16) aponta que:

Longe de ser apenas uma preocupação com o desenvolvimento da cultura brasileira, os incentivos às produções artístico-culturais conduziram à readequação de determinadas práticas teatrais às ideias de harmonização social e integração nacional difundidas pelo regime militar. Nesse ínterim, a centralização político-administrativa imposta pelo governo teve, no âmbito cultural, um dos meios para se criar, entre os diferentes segmentos da sociedade, consentimento e apoio ao estado ditatorial.

Sendo o foco da legislação a formação profissional, acentua-se no ensino em Teatro, portanto, características tecnicistas, ainda mais reforçadas com a Lei nº 6.533/78 e o Decreto nº 82.385/78, que regulamentam a profissão de artista no Brasil e que pressupõem registro prévio no Ministério do Trabalho, exigindo a certificação (em nível superior ou técnico) do requerente, ou o atestado de capacitação profissional emitido pelo Sindicato, a partir da análise do tempo de atividade na área. Segundo Santos, Artuso e Junior (2021, p. 18), ambos seguem a linha das legislações anteriores, entretanto, “a forma como se deu seu texto denuncia um posicionamento ‘tecnocrata’ e com exigências que fugiam da realidade do país naquele momento de extremo controle e vigilância”, distanciando-se, assim, das reais demandas da classe artística.

Como visto acima, em concomitância ao reconhecimento dos artistas enquanto categoria profissional, fez-se necessária a consolidação do ensino de Teatro no Brasil, cujo percurso é inconstante e sustentado por indivíduos com a dedicação de uma vida para a arte teatral, mesmo diante de um cenário escasso e sem apoio (FREITAS, 1998 *apud* SANTOS; ARTUSO; JUNIOR, 2021, p. 8). Antes mesmo das primeiras iniciativas de institucionalização e regulamentação do setor teatral, João Caetano⁶, preocupado com a ausência de um ensino formal em Teatro no Brasil, enviou em 1861 um documento ao Marquês de Olinda,

⁶ João Caetano dos Santos (1808-1863) foi um ator, dramaturgo e empresário teatral brasileiro, responsável por impulsionar as atividades de companhias dramáticas no país. É tido como o “pai do teatro brasileiro”, tanto pela profissionalização do setor como uma atividade contínua, quanto por ser o primeiro em território nacional a teorizar as práticas teatrais.

reivindicando um ensino formalizado e organizado e apontando, também, as fragilidades nos aspectos formais de atuação (SANTOS; ARTUSO; JUNIOR, 2021 p. 8). O seu desejo era pautado na valorização do teatro brasileiro, seguindo a contramão do teatro europeu, fortemente disseminado no país por companhias lusitanas vindas desde a chegada da Família Real Portuguesa. Com isso, João Caetano toma a iniciativa de construir e gerenciar uma Escola de Arte Dramática no Rio de Janeiro, em 1860, cujo curso era totalmente gratuito. Além disso, publicou os livros “Reflexões Dramáticas” (1937) e “Lições Dramáticas” (1862), de forma a teorizar e sistematizar as práticas de ensino teatral no Brasil.

Por outro lado, também faz-se necessário o tensionamento do discurso da escolarização, em especial, no que tange ao ensino da arte. As intervenções estatais nos processos de regulamentação do setor teatral denotam os mecanismos de poder e de controle intrínsecos à organização do Estado e, conseqüentemente, à organização escolar (SANTOS; ARTUSO; JUNIOR, 2021, p. 9). Com isso, percebe-se que o Teatro é elevado a um caráter moralizador, de cunho civilizatório, fazendo com que se reproduza uma visão hegemônica da arte e da sociedade em benefício ao capital. Mészáros (2008, p. 35, *apud* SANTOS; ARTUSO; JUNIOR, 2021, p. 9) aponta que a educação institucionalizada reitera a transmissão de valores com base nas relações antagônicas de classe, de forma a reforçar os interesses do grupo dominante:

A educação institucionalizada, especialmente nos últimos 150 anos, serviu – no seu todo – ao propósito de não só fornecer os conhecimentos e o pessoal necessário à máquina produtiva em expansão do sistema do capital, como também gerar e transmitir um quadro de valores que legitima os interesses dominantes, como se não pudesse haver nenhuma alternativa à gestão da sociedade, seja na forma ‘internalizada’ (isto é, pelos indivíduos devidamente ‘educados’ e aceitos) ou através de uma dominação estrutural e uma subordinação hierárquica e implacavelmente impostas.

Se a posição estrutural e hierárquica dos dominantes sobre os dominados é alimentada por um ensino que reproduz os valores de expansão do capital, pode-se afirmar que a educação também é passível de reiterar as relações de exploração e de opressão de gênero, uma vez que as classes dominantes “usufruem da simbiose dos três sistemas de dominação-exploração, na medida em que esta simbiose consolida o poder do macho branco” (SAFFIOTI, 1987, p. 64), engendrando novas formas de conduta aos trabalhadores as quais não se submetem. Sendo assim, ao compreendermos o Teatro enquanto setor de mercado, bem como área de formação de mão de obra, assume-se que o mesmo não se isenta de reproduzir tais comportamentos.

Com base nas observações realizadas acima, evidencia-se que a necessidade da institucionalização do ensino do Teatro no Brasil tem em suas raízes a conformação dos ideais burgueses, de forma a assimilar-se com o ideário europeu de cunho civilizatório por meio da disciplina e da regulamentação (SANTOS; ARTUSO; JUNIOR, 2021, p. 9). Partindo dessa condição, surgem no Brasil, entre a primeira e o início da segunda metade do século XX, instituições como a Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro⁷ — cuja origem se insere em um contexto de reformas higienistas de reurbanização (SANTOS, ARTUSO, JUNIOR, 2021, p. 10) — e a Escola de Arte Dramática⁸, idealizada por Alfredo Mesquita em São Paulo.

Em Belo Horizonte, tendo como base a iniciativa de Mesquita, nomes como Jota D'Ângelo, Carlos Kroeber e Ítalo Mudado deram início à primeira fase do Teatro Universitário da UFMG em 1952 (GOMES, 2013), tendo D'Ângelo participado, também, do movimento de criação do Cefart em 1986, ao lado de Raul Belém Machado, Elvécio Guimarães, entre outros (FCS, 2016).

No próximo capítulo, serão discutidas as definições de ensaiador, diretor e encenador, seguidas de tensionamentos referentes à desproporção histórica entre homens e mulheres que assumiram essas funções. Além disso, a participação feminina em processos artísticos e/ou pedagógicos no âmbito teatral será destrinchada, com foco nas trajetórias de encenadoras notáveis no Brasil e no mundo.

⁷ Criada em 1911 como contrapartida à fundação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (SANTOS; ARTUSO; JUNIOR, 2021, p. 10), a Escola Técnica Estadual Martins Penna é a primeira escola pública profissionalizante de teatro do país, cujas atividades ininterruptas seguem no Centro do Rio de Janeiro.

⁸ Fundada como iniciativa privada em 1948, a EAD foi anexada à USP como curso técnico em Teatro em 1968, integrando a Escola de Comunicações e Artes (ECA).

4. Direção Teatral e Gênero

4.1. O ensaiador, o diretor e o encenador

Em “O que é Direção Teatral?” (2007), Walter Lima Torres versa sobre a definição tradicional de um diretor que, de maneira resumida, é a de coordenar, em um movimento criativo, a transposição de uma peça de teatro (literária) à cena. Como pontuado pelo próprio autor, essa definição já não condiz de maneira plural, por exemplo, às criações cênicas contemporâneas, que nem sempre se debruçam em dramaturgias prévias para sua elaboração. Entretanto, entende-se que o diretor encarrega-se da produção de subjetividades (TORRES, 2007, p. 6), demandando uma postura crítica e problematizadora perante as ideias (ou a dedução das ideias) de um determinado autor, estimulando os atores a identificarem-se com os seus papéis e tornando-os compositores no processo criativo.

Tais princípios surgem entre o final do século XIX e o início do século XX, marcando o início da modernização e sistematização da linguagem teatral a partir das experimentações da Companhia do Duque de Saxe-Meiningen, André Antoine, Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, E. G. Craig e A. Appi (TORRES, 2007, p. 6). A figura do diretor surge, portanto, da necessidade de romper com o teatro romanesco, antes focado em papéis-tipos, pré-definidos por sub-gêneros literários (tragédia, comédia, farsa, *vaudeville*, revista, etc.), para a coordenação e o estímulo de agentes criativos na concepção da obra cênica.

Em um resgate histórico, o autor categoriza outros dois perfis presentes nas fichas técnicas de espetáculos produzidos no Brasil, que assumem, assim como o diretor, a coordenação de um espetáculo, com variações de procedimentos e concepções estéticas (TORRES, 2007, p. 3): o ensaiador e o encenador.

O ensaiador tinha como função primária acompanhar os ensaios e as leituras dramáticas, bem como as marcações técnicas do espetáculo — função que perdurou na cena nacional até meados da década de 50. Ele também se encarregava, juntamente ao ponto⁹, da memorização das falas por parte dos atores, visto que muitos eram analfabetos e não estavam aptos a fazê-lo somente via leitura do texto dramático. Além disso, ele se responsabilizava pela orientação dos atores-tipos, que exerciam papéis-tipos e, por consequência, personagens-tipos sobre o palco (TORRES, 2007, p. 3), comuns em produções comerciais de

⁹ Profissional responsável por “soprar” as falas dos atores para que as mesmas fossem repetidas em voz alta, em caso de esquecimento do texto. Comumente, localizava-se em um alçapão, no centro-baixo do palco, orientando também as marcações dos intérpretes.

divertimento e cujos textos eram definidos pelo próprio empresário teatral. O autor menciona que:

Nesse período, o trabalho do intérprete teatral estava voltado para um jogo cênico condicionado por uma fixação ao gênero de seu personagem-tipo. Essa limitação, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, não tolhia a imaginação, nem o trabalho do intérprete. Ao contrário, ela era encarada como a regra do jogo que norteava a concepção do trabalho cênico de cada ator, determinando sua performance sobre o palco. [...] Havia uma espécie de menu comportamental pré-definido que determinava as opções dos atores. Havia, ainda, uma segunda disposição quanto aos gêneros de personagens, sobretudo no tocante à idade. É o caso dos gêneros de personagens femininos que eram claramente definidos pelas fases da vida da mulher: a ingênua (adolescente e jovem casadoira, a heroína); a dama galã (no ápice de sua feminilidade, a mulher por excelência, às vezes uma cortesã); a dama central (exprime a maturidade feminina) e por último a caricata que marcada pelo jogo cômico representava a mulher idosa (TORRES, 2007, p. 4).

Já o encenador, entendido como um sucessor do diretor teatral, busca por uma flexibilização do texto dramático e da sua relação com a cena, envolvendo-se, também, com os demais vocabulários presentes no espetáculo, como os de caráter sonoro-visual. Segundo Torres (2007, p. 8):

O encenador, portanto, em relação aos seus predecessores, — ensaiador e o diretor —, busca uma cena que dissolve a camada signica atribuída a um texto dramático, sendo ao mesmo tempo passível de ser engendrada por qualquer fragmento ficcional, sonoro ou pictórico (TORRES, 2007, p. 8).

O trabalho sensorial, pautado por um pensamento crítico e reflexivo por parte do encenador, desprende-se de uma relação textocêntrica e busca por uma arte conceitual, menos associada à narrativa tradicional.

A condição de trabalho a qual o encenador parece alcançar, com seus procedimentos e resultados, pode ser comparada àquela quando o cineasta conquistou a posição de autor, ou realizador do seu próprio filme (TORRES, 2007, p. 9).

Ressalta-se a participação do encenador em funções criativas outras ao longo das etapas do processo criativo da cena, como as de roteiro, luz e figurino, deixando a sua assinatura enquanto criador. Nomes como Tadeusz Kantor, François Tanguy, Bob Wilson, Robert Lepage e Gerald Thomas são mencionados pelo autor como referências de rompimento da “camada signica proposta por um texto dramático convencional” (TORRES, 2007, p. 9).

4.2. Mulheres na Direção Teatral

Ao tratarmos de Direção Teatral, adentramos em um campo majoritariamente ocupado, desde a sua gênese, por homens. Os estudos sobre a história do Teatro Ocidental se debruçam sobre as práticas de diretores como Constantin Stanislavski (Rússia), André Antoine (França), Vsevolod Meyerhold (Rússia), Antonin Artaud (França), Max Reinhardt (Áustria), Bertolt Brecht, Erwin Piscator (Alemanha), Jerzy Grotowski (Polônia), Peter Brook, Peter Hall (Grã-Bretanha), tidos como decisivos para a evolução do teatro espetacular a partir do final do século XIX até a segunda metade do século XX, e que desempenharam, também, papéis substanciais na pedagogia teatral. No Brasil, nomes como Zbigniew Ziembinski (Polônia), Augusto Boal, Antunes Filho e José Celso Martinez Corrêa consagraram-se por efetivar uma identidade nacional às suas direções, trazendo à luz aspectos sociais, políticos e econômicos da sociedade brasileira na transição da primeira para a segunda metade do século XX. Mas afinal, onde estavam as mulheres?

Segundo Ilo e Owobamirim (2021, p. 6), o moderno diretor teatral “ocupa uma posição proeminente de poder e exerce enorme autoridade na determinação da direção estética e artística de uma produção teatral”, sendo assim o responsável por liderar as decisões tomadas durante um processo de criação cênica. Tais qualidades, atribuídas social e historicamente aos homens, denotam a dificuldade de inserção das mulheres na função de direção, visto que ainda são condicionadas ao cuidado (WANDOR, 1986, p. 109 *apud* ILO; OWOBAMIRIM, 2021, p. 8). A restrição de mulheres a espaços de liderança ou de detenção de autoridade, em uma sociedade que opera nos moldes patriarcais, dá-se por meio dos processos de socialização, em que as noções de masculinidade e feminilidade são determinadas e ensinadas desde a infância com base no sexo biológico.

Como descrito por Sylvia Walby (1992, p. 91 *apud* ILO; OWOBAMIRIM, p. 7), a masculinidade implica em assertividade e rapidez na tomada de iniciativas, enquanto a feminilidade está relacionada a gentileza, passividade e emotividade. Os apontamentos de Walby assemelham-se aos de Saffioti (1987, p. 34) no que se refere aos valores dados como inerentes às mulheres desde o nascimento, tais como a emoção, a fragilidade e a resignação. As ideias que cercam esses valores reforçam que as mulheres são incapazes de usar a razão, ou de lutar contra adversidades, já que conformam-se com tudo, sendo também inseguras — características que, em geral, não são esperadas de um diretor.

Peta Tait (1994, p. 7 *apud* ILO; OWOBAMIRIM, 2021, p. 7) também aponta que a direção é uma profissão não tradicional para as mulheres no Teatro, e que o trabalho das mesmas nos bastidores localiza-se na indumentária e na bilheteria, em conformidade aos seus

respectivos papéis sociais de gênero. Em vista disso, faz-se necessário destacar nomes como Cosima Wagner¹⁰ e Edit Craig¹¹, precursoras da inserção feminina na encenação européia entre o final do século XIX e início do século XX.

Cosima Francesca Gaetana Wagner (1837-1930), viúva do compositor alemão Richard Wagner, gerenciou os festivais de Bayreuth (Alemanha) após o falecimento do marido, mantendo-se como diretora até 1908. Assumiu a direção do teatro e da companhia de maneira quase autoimposta (OLIVEIRA, 2018, p. 5), entretanto, deu continuidade aos trabalhos de Wagner por mais de 50 anos, fazendo com que seu legado pudesse perdurar na história teatral sem medir esforços. Figura ativa nos setores dos festivais, atuava em áreas pouco acessadas por mulheres, como nos investimentos comerciais, nas contribuições no repertórios dos artistas, na politização das obras de Richard Wagner, nos estilos da apresentação e nas relações com vários setores da sociedade alemã (OLIVEIRA, 2018, p. 5).

Já Edith Ailsa Geraldine Craig (1869-1947) era irmã de Edward Gordon Craig, teatrólogo reconhecido por sua teoria do “ator-super-marionete”. A artista britânica foi idealizadora do *Pioneer Player*, cujos relatos associam à companhia a primeira manifestação de teatro feminista da Inglaterra, possuindo em todas as suas funções artistas mulheres (VERAS, 2019, p. 3). A *Pioneer Player* realizava experimentos que rompiam com o padrão estético da época, com apresentações em espaços públicos e não-convencionais. Os textos trabalhados pela companhia eram pautados em questões feministas, tais como a emancipação das mulheres e as suas lutas contra a discriminação, além de abordarem temas como doenças venéreas, sexo e divórcio — impensáveis de serem tratados com naturalidade pela sociedade vigente.

Oliveira (2018) enfatiza as definições de direção e encenação em consonância às trajetórias profissionais de mulheres que construíram os seus próprios modos de trabalho no teatro brasileiro, tais como Henriette Morineau, Dulcina de Moraes, Bibi Ferreira, Daniela Thomas, Christiane Jatahy e Bia Lessa. A pesquisadora aponta, também, o caráter empresarial das diretoras, responsáveis pela criação e gestão de suas companhias. Segundo a autora, “a ideia de um profissional faz-tudo é um senso comum predominante dentro da arte da encenação.” (OLIVEIRA, 2018, p. 162). A autora também versa sobre a visão negativa atribuída às atrizes que se voltavam para a direção, denotando, assim, divergências entre o

¹⁰ OLIVEIRA, Letícia Mendes. (In)visibilidades e empoderamentos das encenadoras no teatro brasileiro. **Revista Urdimento**. Florianópolis: v. 3, n. 33, p. 157-173, dez. 2018.

¹¹ VERAS, Júlia Sant’Anna dos Santos. A história da encenação brasileira - um fragmento feminino. **Anais do VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas**. Campinas, n. 4, out. 2019.

reconhecimento profissional de homens e mulheres. Segundo ela, “a participação feminina nas esferas intelectuais e artísticas eram raras e incipientes, pois às mulheres eram destinadas as tarefas domésticas e o cuidado com os filhos” (OLIVEIRA, 2018, p. 163), realidade que começou a se modificar para grupos sociais específicos a partir da primeira metade do século XX, quando o direito à educação e a possibilidade de inserção feminina no mercado de trabalho foram efetivadas. Por outro lado, essa transição não revela com clareza os caminhos tomados pelas mulheres na esfera teatral. A autora ainda afirma que:

[...] a presença feminina no teatro no Brasil ainda não estava totalmente estabelecida, e, por esse motivo, os primeiros relatos sobre a participação de mulheres na cena foram com o ofício de atriz e, ao mesmo tempo, de forma preconceituosa, como uma variante do universo da prostituição. A mulher era considerada, de modo restrito e idealizado, como a grande “estrela” das produções teatrais e até hoje este estigma ainda permanece na cultura brasileira, seja no teatro, seja na televisão. Já falar da ação da mulher em funções técnicas ou de coordenação e gerenciamento de coletivos era algo impensado ou inadequado para época. (OLIVEIRA, 2018, p. 163)

Os estereótipos associados às mulheres no setor teatral (em especial, quando assumiam posições majoritariamente ocupadas por homens) se assemelham à definição dada por Saffioti enquanto máscaras, as quais os homens vestem socialmente como machos e as mulheres, como submissas.

O uso das máscaras significa a repressão de todos os desejos que caminharem em outra direção. Não obstante, a sociedade atinge alto grau de êxito neste processo repressivo, que modela homens e mulheres para relações assimétricas, desiguais, de dominador e dominada (SAFFIOTI, 1987, p. 40).

Segundo a autora, apesar de a rejeição aos comportamentos impostos gerar um alto preço a quem a fizer, a recusa à submissão dos estereótipos permite que o indivíduo “arrisque-se a ser posto à margem das relações consideradas normais” (SAFFIOTI, 1987, p. 40). Pode-se dizer, portanto, que mesmo de maneira involuntária, sem que se apoiasse sobre pautas feministas e/ou políticas do campo progressista, o enfrentamento das diretoras teatrais durante o início do século XX no Brasil deu-se a partir da recusa em permanecer em um lugar cristalizado, que dependesse somente de homens para sua execução.

4.2.1. Haydée Bittencourt (e a revolução comedida)

A participação de mulheres no setor teatral também fundiu-se às relações de ensino-aprendizagem. Destacam-se nomes como Myrian Muniz (1931-2004), ex-professora

da Escola de Arte Dramática de São Paulo e cofundadora do Centro de Estudos Macunaíma¹², e Maria Clara Machado (1921-2001), dramaturga infanto-juvenil e idealizadora d'O Tablado, escola de Teatro no Rio de Janeiro a qual esteve à frente por cinco décadas. Em Belo Horizonte, faz-se necessário mencionar artistas como Ione de Medeiros¹³ (1942-) e Cida Falabella¹⁴ (1960-), responsáveis pela concepção de distintas produções artísticas na cidade, bem como de processos formativos de atores nas companhias que integram/integraram.

Também em Belo Horizonte, Haydée Nunes Bittencourt (1920-2014), atriz e diretora paulistana, foi responsável por reerguer o Teatro Universitário e efetivar, assim, o desejo de uma escola de formação de atores na capital, iniciada em 1952. Nascida no dia 13 de setembro de 1920, Bittencourt iniciou a sua carreira artística na década de 1940, realizando trabalhos pelo GUT (Grupo Universitário de Teatro) ao lado de Cacilda Becker e Décio de Almeida Prado.

Em 1950, ingressou no TESP (Teatro Escola de São Paulo), onde sob a direção de Júlio Gouveia, trabalhou com Tatiana Belinky e Lúcia Lambertini inclusive na TV Tupi, em 1951, no teleteatro infantil “Fábulas Animadas”. Durante a década de 1950, trabalhou no “Grande Teatro Tupi”, nas montagens de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nessas apresentações, esteve ao lado de Flávio Rangel, Manoel Carlos, Sérgio Britto, Fernanda Montenegro, Leonardo Villar, Armando Bógus, entre outros.

¹² Atual Teatro Escola Macunaíma, fundada em 1974 por Myrian Muniz, Sylvio Zilber e Flávio Império.

¹³ Ione Tibúrcio de Medeiros é uma encenadora, pianista, pesquisadora de teatro, curadora e arte-educadora mineira. Fundadora e diretora do Grupo Oficina Multimídia desde 1983, idealizadora e coordenadora do Verão Arte Contemporânea desde 2007, ambos em Belo Horizonte.

¹⁴ Maria Aparecida Vilhena Falabella é atriz, diretora teatral e professora mineira. É vereadora em Belo Horizonte, filiada ao PSOL. Integrou a extinta Cia. Sonho & Drama (1971-2001), a qual assumiu a direção artística no início dos anos 2000, transformando-a em ZAP 18.

Figura 1: Fernanda Montenegro e Haydée Bittencourt em *Jane Eyre*, no Grande Teatro Tupi.



Fonte: (FEDERICCI, 2010).

Foi uma das primeiras mulheres professoras da Escola de Arte Dramática de São Paulo, sendo grande amiga de seu fundador, Alfredo Mesquita, e formou ilustres nomes para as Artes Cênicas no Brasil (tais como Aracy Balabanian, Glória Menezes e Juca de Oliveira). Em 1959, estreia profissionalmente na direção teatral, já recebendo o Prêmio da APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais), o atual Prêmio APCA. Haydée formou-se pela *Royal Academy of Dramatic Arts*, sendo reconhecida por prezar pela disciplina e, sobretudo, pela pesquisa, inerentes ao trabalho de um ator.

Em setembro de 1961, por meio da indicação do crítico Sábato Magaldi e recebida pelo então reitor Orlando de Carvalho, inicia a sua trajetória no Teatro Universitário da UFMG como diretora da instituição, até o ano de 1980 — também lecionando e dirigindo espetáculos de formatura da escola até 1985. Os 3 anos de permanência no T.U., previstos para Haydée, somaram-se a mais 21, com mais de 30 espetáculos dirigidos e gerações de atores formados em Minas Gerais.

Segundo Gomes (2013, p. 86), é possível afirmar que “a seriedade e a clareza da vocação de Haydée Bittencourt para o teatro e, sobretudo, para a educação do teatro, são questões inegáveis”. Em sua biografia, Haydée descreve que na sua chegada ao T.U., “os professores ficaram surpresos ao saber que a direção seria entregue às mãos de uma mulher, e ainda mais com as minhas propostas” (FEDERICCI, 2010, p. 173).

Figura 2: *Bodas de Sangue* (1966). Direção: Haydée Bittencourt.



Foto: Acervo Teatro Universitário.

Figura 3: Croqui para *Bodas de Sangue* (1966), confeccionado por Haydée Bittencourt.



Fonte (FEDERICCI, 2010).

Figura 4: Haydée, assistentes de direção e parte do elenco de *As Três Irmãs* (1967) durante ensaio.



Fonte: (FEDERICCI, 2010).

Figura 5: Haydée com a maquete de *O Patinho Torto* (1971).



Fonte: (FEDERICCI, 2010).

Como a primeira mulher a lecionar na instituição¹⁵, assumindo distintas cadeiras como “Interpretação”, “Técnica de Palco”, “Dicção” e “Maquilagem”¹⁶, o que mais chama atenção, aqui, é o fato de que Bittencourt seguiu as rédeas da escola durante o período militar. Segundo Gomes (2013), embora a qualidade estética das montagens assinadas por ela, bem como de outros nomes que integravam o T.U., como João Etienne Filho e Pontes de Paula Lima, sua posição enquanto encenadora tem um tom apolítico. O autor afirma que:

[...] mesmo que Haydée Bittencourt fosse capaz de enfrentar reitores, prefeitos e governadores em defesa do teatro, seria impossível pensar na diretora do TU como alguém de esquerda, capaz de usar o teatro para combater o regime militar (GOMES, 2013, p. 86).

Há de se ressaltar que a diretora, em sua biografia, afirma ser contra o comunismo: “acho a ideia maravilhosa, mas na prática não funciona” (FEDERICCI, 2010, p. 34). Bittencourt justifica-se argumentando sobre os conflitos e mortes causados pela ideologia — que em sua perspectiva, não foi capaz de resolver problemas sociais. Já em relação ao socialismo, acredita ser uma doutrina humana, mencionando o sistema político da Suécia como ideal. Mesmo discorrendo pouco sobre sua opinião política e afirmando não ter sido colaboracionista (FEDERICCI, 2010, p. 216), Haydée, vinda de uma família de classe média paulistana, tende a reproduzir um discurso genérico sobre doutrinas igualitárias, o que revela não somente o pensamento de uma época, mas também, da camada social a qual pertencia.

Gomes relembra que mesmo a sua postura em não se envolver em “assuntos políticos”, não a isentou de sofrer problemas com a censura, como na montagem de *El-Rei Seleuco*, de Camões, quando Haydée “teve que telefonar para um censor e pedir que a peça, um espetáculo infantil, fosse autorizada como ‘censura livre’, já que o censor havia determinado ‘16 anos’” (GOMES, 2013, p. 184). Em sua biografia, Haydée concorda que os censores eram, de fato, “empedrados” e “limitados”, mencionando que:

Certa vez um diretor resolveu encenar um texto do Gil Vicente. Os censores interromperam o ensaio, queriam falar com esse *tal Gil Vicente*. O diretor respondeu: *Olha, eu acho um pouco difícil, teremos que ir a um centro espírita porque o autor morreu há séculos* (FEDERICCI, 2010, p. 215).

¹⁵ Após a entrada de Haydée Bittencourt, em 1961, as professoras Angel Vianna, Esmeralda de Carvalho Castro, Aida Costa, Ydernéa Birchall e Myriam Tavares assumiram, em um curto intervalo de tempo, outras cadeiras na escola. Segundo uma planilha organizada por técnicos administrativos do T.U., Angel esteve na instituição ao longo de 1963 como professora de Ginástica Rítmica. Esmeralda, que assumiu as cadeiras de Expressão Corporal/Movimento/Ginástica, permaneceu no T.U. entre 1964 e 1998. As ex-professoras do curso de Letras da UFMG Aída e Ydernéa lecionaram na escola, respectivamente, Teatro Romano, em 1973, e Literatura Geral/Língua Portuguesa, entre 1974 e 1979. Já Myriam, professora de Técnica Circense I e II, esteve na instituição entre 1987 e 2010, sendo responsável pela difusão da linguagem circense dentro da UFMG.

¹⁶ Fonte: Arquivos do Teatro Universitário (UFMG).

Quanto às suas escolhas de encenação, o autor menciona o espetáculo *Marat/Sade*, de Peter Weiss, realizado pelo T.U. em 1983. O texto, com enfoque em temas como a luta de classes e o sofrimento humano, tem como eixo a revolução e as transformações sociais. Ainda que não seja possível a leitura de Bittencourt como uma encenadora politicamente ativa, ou movida por discussões materialistas-dialéticas de classe, há de se pontuar a sua disponibilidade para tratar o Teatro enquanto espaço de liberdade criativa e de surgimento de novas ideias.

Para mim, o Teatro Universitário foi um semeador de talentos, fonte inesgotável de formação artística indispensável ao nosso País. Não posso citar apenas alguns nomes dos que participaram ativamente para a sua construção; porém, devo dizer que tive muitos alunos especiais e que hoje são motivos de orgulho na classe teatral. Tenho consciência de quanto trabalhamos, e tenho certeza que, se preciso fosse, faríamos tudo novamente (FEDERICCI, 2010, p. 227).

A saída de Bittencourt da escola, ocorrida de forma compulsória devido a idade alcançada para aposentadoria, é relatada pela própria com lamento. Ao fim de sua biografia, dedicou-se a falar novamente do Teatro Universitário, reiterando a importância da luta conjunta pela consolidação da instituição.

Figura 6: *Marat/Sade* (1983). Direção: Haydée Bittencourt.



Fonte: Acervo Teatro Universitário.

5. Professora, sim: tia, não.

5.1. Entrelaçamentos entre direção e pedagogia na sala de aula.

Enquanto graduanda ao (quase) fim de um percurso formativo, inicio este capítulo atestando estar sem rumo. Que alívio tirar isso do peito! Mesmo já o tendo feito em várias ocasiões: pelos corredores da faculdade, entre amigos, para os meus professores e diante do espelho. Escrever o que se pensa é tão útil quanto ouvir o que se fala. Às vezes, não suporto o som da minha voz ecoando a mesma frase. Devo confessar que sinto uma enorme falta de referências do ensino de Teatro, para além dos próprios professores que tive. Uma falha minha enquanto estudante? Uma ausência de autonomia para buscar mais a fundo por leituras, metodologias, reflexões sobre arte-educação? Uma resistência à precarização do ensino de Teatro? Ou a falta de professores voltados à Licenciatura no curso de Teatro da EBA/UFG?

Apesar de já ser professora em um curso de idiomas há 4 anos, devo confessar, também, que ao me formar no Ensino Médio, pensei que nunca mais pisaria em uma escola, algo que os Estágios Obrigatórios fizeram cair por terra. É claro que o contexto em que estou inserida difere-se da realidade do ensino básico, em especial, público: tenho em torno de 5 a 8 alunos por turma que cumprem, semanalmente, duas horas de aula de Inglês, a qual optaram fazer por motivos distintos: desde a capacitação profissional até o desejo de estudar fora do país. A questão é que, mesmo vindo de uma família de professores (em sua maioria, da rede estadual), mesmo sendo professora e dedicando-me com prazer aos meus afazeres, e mesmo sabendo que viver única e dignamente com o Teatro enquanto atriz não condiz à minha realidade, me recuso a acreditar que o trabalhador cultural que vai para a sala de aula não perca, ao menos um pouco, o ânimo em desenvolver os seus projetos de criação artística. Mas isso é assunto para outro momento.

Não há, de minha parte, o desejo de fazer deste capítulo uma autocartografia. Entretanto, partirei da minha experiência enquanto arte-educadora em formação para discorrer não apenas as incertezas do agora, mas também, as projeções, ainda que embrionárias, para uma atuação futura enquanto docente. Com base nas vivências proporcionadas pelos Estágios I, II e III, pude perceber o constante entrelaçamento entre pedagogia e direção teatral, mesmo que as minhas práticas não estivessem relacionadas, necessariamente, à concretização de um produto espetacular, em que eu assumisse a posição de diretora. O reconhecimento das limitações de tempo (50 minutos de aula, uma vez na semana) e espaço (salas de aula superlotadas e espaços externos indisponíveis) fez com que minhas propostas fossem

readequadas de maneira a propiciar experiências estéticas e sensoriais, desmanchando por completo a minha ânsia em apresentar o Teatro enquanto o cerne da expressividade, da autopercepção e da politização dos indivíduos. As projeções alimentadas por mim enquanto atriz em formação não poderiam, ali, ser depositadas sobre os estudantes — muitos deles nunca haviam sequer assistido a uma peça teatral. Como poderiam, portanto, identificar-se com uma linguagem desconhecida?

Quando Paulo Freire descreve o aprendizado como um processo gerador de curiosidade e que desperta, naquele que o apreende, um impulso de criação, é possível perceber, no campo teatral, as conexões entre as funções de diretor e pedagogo. Ao longo da minha jornada enquanto estudante de Teatro, ainda em cursos livres, a maneira como os professores orientavam os processos me chamava bastante atenção. Os experimentos sequenciais aplicados a cada aula, bem como as referências metodológicas que utilizavam exerciam grande influência nas montagens as quais eles também eram responsáveis por dirigir, alinhando o ensino à fruição estética.

Durante as aulas ministradas no Estágio III, tive como base tais práticas, assim como aquelas realizadas pelos professores da Universidade. Por outro lado, visto pela breve carga-horária de Regência (20h) somada às limitações mencionadas anteriormente, foi necessário adaptar e conciliar os meus desejos aos dos alunos, que haviam me conhecido recentemente e possuíam, em suas individualidades, urgências outras que não contemplavam o Teatro em primeiro plano. Por meio de exercícios de Paisagem Sonora, antecédidos por conversas que abriam as aulas, os agrupamentos — alunos do 6º ao 9º ano — tinham como objetivo reconhecer e ressignificar a escola por meio dos elementos sonoros que compunham o espaço, criando narrativas a partir das sensações que os atravessavam.

Ao final de cada prática proposta, os agrupamentos deveriam 1) perceber o espaço escolar e a si, debruçando-se, majoritariamente, pelo sentido auditivo; 2) exercitar o olhar crítico a partir das concepções (individuais ou coletivas) atribuídas aos exercícios; 3) ressignificar locais cotidianos, externos à sala de aula, partindo dos cinco sentidos do corpo humano; 4) exercitar o trabalho em grupo, bem como a elaboração de argumentos (vocabulários) sobre os materiais concretizados; 5) perceber-se no processo e expressar-se enquanto participante ativo do mesmo. Sem o intuito de elaborar cenas ou produtos artísticos relacionados à interpretação, os procedimentos aplicados com as turmas foram finalizados em desenhos expressos pelos estudantes da maneira como podiam materializar os sons

reconhecidos no espaço, além de jogos corporais com a atribuição de sons não estabelecidos previamente.

A digressão realizada acima destaca a minha curta experiência enquanto professora-ministrante de Teatro no segundo semestre de 2022, na E.E. Cesário Alvim, localizada na região central de Belo Horizonte. Mesmo não tendo efetivado nenhum projeto de ensino teatral posteriormente, ou dado continuidade aos encontros semanais na escola após o cumprimento da carga-horária de Estágio, percebi que essas vivências tornaram a relação entre direção e pedagogia ainda mais estreita. Haderchpek (2016, p. 119) aponta que ensinar exige bom senso, escuta, comprometimento e tomada de decisões — características estas inerentes a um diretor que se dispõe a dialogar com os atores em processo de criação. Há de se mencionar, aqui, a proposta do teatro pedagógico de Brecht, “que ensina o ator a pensar e a dialogar com a sua realidade, sem se tornar um mero reproduzidor de fórmulas prontas, detentor de um discurso vazio” (HADERCHPEK, 2016, p. 118).

Outro aspecto que também diz respeito à interseção entre as duas áreas é o diálogo entre o fazer e o pensar. Sobre isso, Paulo Freire destaca que “a prática docente crítica, implicante do pensar certo, envolve o movimento dinâmico, dialético entre o fazer e o pensar sobre o fazer” (FREIRE, 1996, p. 38 *apud* HADERCHPEK, 2016, p. 119). Já em relação à experiência, em que os estímulos ao pensar e ao fazer se intercomunicam, Larrosa (2002) menciona que:

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “im-posição” (nossa maneira de impormos), nem a “pro-posição” (nossa maneira de propormos), mas a “ex-posição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre (LARROSA, 2002, p. 25).

Tais apontamentos podem vir a ser tão úteis para professores/diretores (que se expõem ao risco na relação com o ensino/criação) quanto para alunos/atores (que se expõem ao risco perante as proposições pedagógicas/cênicas). O ensino teatral, bem como a direção, fornece aos sujeitos os meios (instrumentos) para que possam encontrar seus caminhos, percebendo-se neles como partes integrantes do processo — o que nos remete à pedagogia da autonomia, proposta por Freire.

Para Maria Knébel (*apud* HADERCHPEK, 2016, p. 122), levando em consideração uma perspectiva histórica, o diretor, no desenvolvimento de sua função e na tentativa de

aprimorar sua percepção de mundo, acaba por tornar-se um educador, uma vez que “la esencia de la técnica de la dirección és la dialéctica de la percepción natural y el análisis agudo” (KNÉBEL, 1991, p. 33 *apud* HADERCHPEK, 2016, p. 123).

También les digo que el arte del director es inseparable de su personalidad. Que tienen que mejorar día tras día, perfeccionar su percepción del mundo. Les digo que la ideología del artista en todas las épocas ha determinado la posición que se toma en el arte; que la formación del artista contemporáneo consiste, antes que nada, en el desarrollo [...]. Ellos mismos tendrán que llegar a ser educadores y dirigentes; la responsabilidad recae sobre ellos (KNÉBEL, 1991, p. 25 *apud* HADERCHPEK, 2016, p. 123).

A dialética da percepção é, portanto, o ponto de convergência entre o exercício da coordenação criativa (direção) e da construção de conhecimento (pedagogia), fundamentais para o desenvolvimento de uma poética (práxis).

5.2. A condição da educadora enquanto mediadora de afetos

Em “Professora sim, tia não: cartas a quem ousa ensinar” (1997), Freire realiza apontamentos importantes sobre a condição da mulher em sala de aula, ainda que não se debruce sobre a opressão de gênero. A separação entre a função de professora e o grau de parentesco se faz fundamental para a compreensão da profissão enquanto integrante da classe trabalhadora — portanto, implicada na dinâmica de exploração, desvalorização e opressão pelo capital.

A professora pode ter sobrinhos e por isso é tia da mesma forma que qualquer tia pode ensinar, pode ser professora, por isso, trabalhar com alunos. Isto não significa, porém, que a tarefa de ensinar transforme a professora em tia de seus alunos da mesma forma como uma tia qualquer não se converte em professora de seus sobrinhos só por ser tia deles. Ensinar é profissão que envolve certa tarefa, certa militância, certa especificidade no seu cumprimento enquanto ser tia é viver uma relação de parentesco. Ser professora implica assumir uma profissão enquanto não se é tia por profissão. Se pode ser tio ou tia geograficamente ou afetivamente distante dos sobrinhos mas não se pode ser autenticamente professora, mesmo num trabalho a longa distância, “longe” dos alunos (FREIRE, 1997, p. 9).

Segundo Freire, a recusa da identificação da figura do professor com a da tia deve-se por dois principais motivos: o primeiro, para evitar uma visão distorcida da função do educador, já o segundo, desfazer uma falsa identificação proposta pela ideologia vigente através do discurso da intimidade.

Identificar *professora* com *tia*, o que foi e vem sendo ainda enfatizado, sobretudo na rede privada em todo o país, quase como proclamar que professoras, como boas tias, não devem brigar, não devem rebelar-se, não devem fazer greve. Quem já viu dez mil “tias” fazendo greve, sacrificando seus sobrinhos, prejudicando-os no seu

aprendizado? E essa ideologia que toma o protesto necessário da professora como manifestação de seu desamor aos alunos, de sua irresponsabilidade de tias, se constitui como ponto central em que se apóia grande parte das famílias com filhos em escolas privadas. Mas também ocorre com famílias de crianças de escolas públicas (FREIRE, 1997, p. 10).

A relação professora-tia é tratada por Freire como uma “inocente” armadilha ideológica em que a capacidade de luta das professoras é reduzida, desviando-as de pautas políticas em prol de uma “doçura”, ou de um “amaciamento” de suas relações em sala de aula. Tais características, destacadas no campo educacional, muito se assemelham aos papéis sociais de gênero imputados às mulheres, como a naturalização das mesmas enquanto propensas ao “cuidado”. É evidente que as relações de ensino-aprendizagem, seguindo a contramão dos moldes verticalizados e tradicionais de educação, sejam pautadas pela amorosidade aos alunos e ao que se ensina — sobretudo, na perspectiva Freireana. Entretanto, tal princípio não deve ser utilizado como justificativa para a atribuição de responsabilidades outras sobre a figura da educadora, que sujeita às explorações do capital enquanto trabalhadora, também acaba por ter suas funções fundamentais deslocadas. Segundo Freire (1997):

[...] Entre elas, por exemplo, a de desafiar seus alunos, desde a mais tenra e adequada idade, através de jogos, de estórias, de leituras para compreender a necessidade da coerência entre discurso e prática; um discurso sobre a defesa dos fracos, dos pobres, dos *descamisados* e a *prática* em favor dos *cambados* e contra os *descamisados*, um discurso que nega a existência das classes sociais, seus conflitos, e a prática política em favor exatamente dos poderosos (FREIRE, 1997, p. 18).

Ao rememorar as minhas experiências enquanto professora-ministrante de Teatro, menciono a resistência de alguns estudantes (em especial, adolescentes do sexo masculino) perante as minhas propostas nas primeiras aulas. Não creio que conseguiria, aqui, definir tal resistência enquanto uma inferiorização de minha posição naquele espaço, seja como mulher, seja como estagiária. Considero, por outro lado, que as noções de respeito e autoridade eram mais facilmente atreladas aos professores do que às professoras, mesmo sendo minoria na escola. Tendo em vista que nossas trocas ocorreram apenas uma vez na semana, durante 2 meses¹⁷, supus que poderia haver nisso um abismo entre as turmas e o meu planejamento. Há de se mencionar, também, a minha inexperiência em salas de aula do ensino básico, apesar da observação realizada durante o Estágio I.

Nas semanas seguintes ao início da prática enquanto regente percebi, por parte dos alunos, uma maior receptividade para comigo e com os jogos realizados em uma parte da

¹⁷ As primeiras 4 semanas foram destinadas à observação do campo de estágio, incluindo o edifício escolar e as aulas ministradas pela professora efetiva.

quadra, localizada no meio da escola (a outra metade era utilizada pela professora de Educação Física). Destaco a afetividade dos alunos do 6º ano, que não mediam esforços para me abraçar ao início e ao final de todas as aulas antes do intervalo, ora me abordando com um “oi”, ora com um “tchau”, mas majoritariamente, com a palavra “tia” — esta última, rapidamente corrigida por mim com o meu primeiro nome. Sem espanto, os estudantes passaram a utilizar “Ana” e “professora” com frequência, referindo-se a mim com o mesmo tom direcionado à professora efetiva de Artes.

Devo destacar, também, que os diálogos estabelecidos com a docente em questão, ao longo do processo de estágio, auxiliaram-me na identificação das carências dos estudantes, assim como das estratégias para a criação de um ambiente de escuta e respeito mútuos. Com os seus posicionamentos em sala, pude discernir melhor a noção de benevolência e o ideário de singeleza atribuído às mulheres, visto que mesmo prezando por uma relação afetiva com os alunos, não havia rodeios nos seus apontamentos, deixando claro que as suas demandas também deveriam ser atendidas. Suponho que, em algum momento, a palavra “tia” também tenha sido descartada por ela, já que não havia dúvidas por parte dos alunos em como chamá-la: “Juliana”, “professora” e demais variações intimistas como “profe”, “fessôra” ou “psôra”, atendidas com apreço.

Concluo este capítulo refletindo não apenas sobre a urgência de se romper com a responsabilização de professoras (desvalorizadas e sob condições de trabalho cada vez mais limitadoras) pela resolução de problemáticas sociais (de ordem política e econômica), mas também, sobre a conciliação entre: 1) as demandas dos estudantes, seus desejos e carências; 2) uma prática pedagógica pautada no afeto, bem como no respeito às individualidades (inclusive, da própria educadora) e 3) a possibilidade de definição clara da relação professor-aluno, sem reproduzir, contudo, comportamentos verticalizados, distanciados ou autoritários em sala de aula.

No capítulo a seguir, serão apresentadas as etapas que compõem a metodologia desta pesquisa, no que se refere à identificação de mulheres que assinaram direções de montagens no T.U. e no Cefart, à seleção de professoras-diretoras para a realização de entrevistas e à análise dos materiais textuais obtidos. Serão descritas, também, as técnicas utilizadas para a catalogação dessas profissionais e para a elaboração das entrevistas, bem como a ferramenta utilizada para a análise dos materiais textuais obtidos.

6. Metodologia

O objetivo geral desta pesquisa dá-se na compreensão das particularidades da opressão de gênero no setor teatral, inserido na dinâmica capitalista, a partir da atuação de professoras do ensino técnico de Teatro de Belo Horizonte que assinaram a Direção Geral de montagens de formatura no Teatro Universitário (T.U./UFMG) e no Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefart/FCS), com enfoque nas relações de ensino-aprendizagem propostas pelas mesmas. Já os objetivos específicos dividem-se em: 1) identificar a participação de mulheres na função de direção dos espetáculos de conclusão de curso do T.U. e do Cefart; 2) compreender as formas que a opressão de gênero assume nas experiências de direção teatral de professoras no ensino técnico de teatro de BH; 3) compreender se as práticas pedagógicas destas mulheres caracterizam-se como estratégias de resistência.

Para atender ao objetivo específico 1, a presença de mulheres que assumiram a função de direção nos espetáculos do T.U. e no Cefart, foi quantificada por meio de uma pesquisa documental (GIL, 2008) das fichas técnicas dos espetáculos de formatura de ambas as escolas. A pesquisa documental caracteriza-se por uma busca de fontes semelhante à pesquisa bibliográfica, mas que diferencia-se da segunda pelo grau de tratamento analítico, podendo os materiais serem reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa (GIL, 2008, p. 51).

O desenvolvimento da pesquisa documental segue os mesmos passos da pesquisa bibliográfica. Apenas há que se considerar que o primeiro passo consiste na exploração das fontes documentais, que são em grande número. Existem, de um lado, os documentos de primeira mão, que não receberam qualquer tratamento analítico, tais como: documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações etc. De outro lado, existem os documentos de segunda mão, que de alguma forma já foram analisados, tais como: relatórios de pesquisa, relatórios de empresas, tabelas estatísticas etc. (GIL, 2008, p. 51).

Documentos como ofícios, programas de peças, fotos e demais conteúdos referentes às montagens do T.U. foram utilizados e resgatados do próprio acervo da escola, por meio do projeto de extensão “T.U.: Produção e Memória”. Já o livro “Cefart Teatro: 30 anos em cena” (2016) foi utilizado para a listagem das montagens realizadas pela Fundação Clóvis Salgado, bem como *e-flyers*, reportagens e outros materiais de divulgação (físicos ou virtuais) dos espetáculos. Com as fichas técnicas reunidas, também foram listadas todas as funções artísticas em que a palavra “direção” se encontrava. Em seguida, tais funções foram condensadas em categorias específicas, com base no número de vezes que apareceram nos programas dos mais de 160 espetáculos catalogados, a serem apresentadas no capítulo seguinte.

Para atender aos objetivos específicos 2 e 3, também foram realizadas entrevistas semiestruturadas (GIL, 2008) com professoras e ex-professoras do T.U. e do Cefart, identificadas na etapa anterior, dando foco às suas trajetórias profissionais (dentro e fora da sala de aula) e às suas direções nos espetáculos das escolas. Entende-se como entrevista a técnica em que o pesquisador se apresenta frente ao objeto de estudo e lhe faz perguntas, com o intuito de obter informações que sejam relevantes à pesquisa. Gil menciona que a entrevista é uma forma de interação social, que se dá de maneira assimétrica, “em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informação” (GIL, 2008, p.109).

Enquanto técnica de coleta de dados, a entrevista é bastante adequada para a obtenção de informações acerca do que as pessoas sabem, crêem, esperam, sentem ou desejam, pretendem fazer, fazem ou fizeram, bem como acerca das suas explicações ou razões a respeito das coisas precedentes (SELLTIZ et al., 1967, p 273 *apud* GIL, 2008, p 109).

Devido a sua flexibilidade, a técnica é adotada nos mais distintos campos, tendo contribuído de maneira expressiva para o desenvolvimento das Ciências Humanas e Sociais. A entrevista possibilita a obtenção de dados em profundidade sobre o comportamento humano (GIL, 2008, p. 110), sendo tais dados passíveis de análises quantitativas e qualitativas. Além disso, permite que o entrevistado se expresse verbal e fisicamente, com variações de intensidade e/ou ênfase no que deseja enunciar, não exigindo que o mesmo saiba ler e escrever e abrindo espaço para um maior número de respostas em comparação a um questionário, por exemplo. Há de se pontuar, contudo, os seus ônus e limitações:

- a) a falta de motivação do entrevistado para responder as perguntas que lhe são feitas;
- b) a inadequada compreensão do significado das perguntas;
- c) o fornecimento de respostas falsas, determinadas por razões conscientes ou inconscientes;
- d) inabilidade ou mesmo incapacidade do entrevistado para responder adequadamente, em decorrência de insuficiência vocabular ou de problemas psicológicos;
- e) a influência exercida pelo aspecto pessoal do entrevistador sobre o entrevistado;
- f) a influência das opiniões pessoais do entrevistador sobre as respostas do entrevistado;
- g) os custos com o treinamento de pessoal e a aplicação das entrevistas (GIL, 2008, p. 110).

A entrevista semiestruturada (ou por pautas) apresenta certo grau de elaboração prévia, em que os pontos organizados pelo entrevistador podem ser explorados ao longo do processo com o entrevistado. Como menciona Gil (2008, p. 112), “as pautas devem ser ordenadas e guardar certa relação entre si”. As perguntas realizadas pelo entrevistador são diretas e em quantidade reduzida, para que o entrevistado sinta-se livre e confortável em

respondê-las. Por outro lado, quando o mesmo distancia-se do tema indagado, cabe ao entrevistador intervir, ainda que de maneira sutil, para “para preservar a espontaneidade do processo” (GIL, 2008, p. 112).

Para as entrevistas realizadas nesta pesquisa, foram escolhidas as professoras que mais dirigiram montagens nas escolas, ou que atuaram em ambas as instituições, sendo elas: Helena Mauro¹⁸ (T.U.), Rita Clemente¹⁹ (Cefart) e Thálita Motta²⁰ (T.U./Cefart). O roteiro das entrevistas (vide apêndice) contava, também, com tensionamentos acerca da relação família-carreira e dos impactos dos papéis sociais de gênero atrelados às mulheres, tais como a maternidade e o cuidado. As entrevistadas autorizaram o uso dos materiais nesta pesquisa e confirmaram suas participações por meio da assinatura de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (vide apêndice). Além disso, todas elas tiveram acesso às transcrições para que pudessem revisar o conteúdo na íntegra.

Após a etapa descrita acima, foi utilizado o software IRaMuTeQ (*Interface de R pour les Analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires*) para a análise dos dados textuais presentes nas entrevistas, de forma a relacionar possíveis palavras em comum entre os relatos das entrevistadas para, então, identificar em suas experiências o que se caracteriza como opressão de gênero no campo artístico-pedagógico, de quais formas ela se manifesta e quais foram/são os procedimentos de enfrentamento utilizados em sala de aula.

A análise textual é um tipo específico de análise de dados que se direciona ao material verbal transcrito, produzido em distintas circunstâncias, como textos originalmente escritos, entrevistas, documentos, redações, etc. (CAMARGO; JUSTO, 2013, p. 2). Pelo fato de os dados serem compostos substancialmente pela linguagem, compreende-se a relevância do uso dos mesmos para estudos sobre “pensamentos, crenças, opiniões – conteúdo simbólico produzido em relação a determinado fenômeno” (CAMARGO; JUSTO, 2013, p. 2),

¹⁸ Helena Leite Mauro é criadora e pesquisadora das artes da voz e atuação. Professora efetiva do Teatro Universitário (EBAP/UFGM) desde 2004, atuando principalmente na área de voz em atuação no curso técnico em Teatro. Atuou como educadora musical infantil e pesquisadora em performatividade e infância no Centro de Musicalização Infantil CMI da Escola de Música da UFGM, de 1994 a 2015. Mestra em Artes pela Escola de Belas Artes da UFGM, especialista em Educação Musical pela Escola de Música da UFGM, Graduada em Música pela mesma escola e atriz formada no curso técnico em Formação de Atores do Cefart (FCS/1998).

¹⁹ Rita de Cássia Clemente é atriz formada pelo Cefart (FCS/1989), onde lecionou por 9 anos. Possui graduação em Educação Artística, com ênfase em Música, pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2004), realizando na mesma instituição seu mestrado em Artes (2019). Tem experiência como atriz de TV, Cinema e Teatro, bem como em Direção Teatral e Formação de Atores, atuando nos seguintes temas: escrita de cena, dramaturgia, direção, atuação, linguagem teatral e técnica de composição.

²⁰ Thálita Motta Melo é Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre da Área de Artes na Universidade Federal de Minas Gerais. Graduada em Artes Cênicas/Licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto (2011). Foi professora da disciplina de Atuação e Montagem do Curso de Teatro do e Cefart e professora substituta no Teatro Universitário da UFGM. Colabora com o Coletivo Mulheres Encenadoras e com o grupo de pesquisa CRIA (Cnpq), com foco em performatividades políticas.

permitindo a descrição do material produzido pelo(s) sujeito(s). Nas Ciências Humanas e Sociais, o uso de *softwares* como Alceste e IRaMuTeQ tem possibilitado a análise de volumes grandes de texto, gerando novas perspectivas de análise. Salviati (2017, p. 4) afirma que “construir uma representação, naturalmente, é propor uma interpretação”, e desse modo, tais *softwares* permitem que pesquisadores identifiquem o contexto em que as palavras foram enunciadas.

O IRaMuTeQ é um *software* de origem francesa, desenvolvido na Universidade de Toulouse por Pierre Ratinaud, em 2009. O programa é gratuito e tem sido utilizado no Brasil desde 2013 (CAMARGO; JUSTO, p. 4). Os 5 tipos de análise de dados textuais fornecidos pelo *software* são: Estatísticas textuais, Especificidades e Análise Fatorial de Correspondência (AFC), Classificação Hierárquica Descendente (CHD), Análise de Similitude e Nuvem de Palavras, cada uma com aspectos específicos.

As análises que podem ser realizadas dependem do tipo de dados: *corpus* textuais ou tabelas. Para *corpus* textual são possíveis as seguintes análises: Estatísticas textuais; Classificação Hierárquica Descendente; Análises de similitude; Nuvem de palavras; Análise de especificidades; e Análise fatorial de correspondência. Já para tabelas são possíveis: Classificação Hierárquica Descendente; CHD por matrizes de distância; Análises de similitude; Nuvem de palavras; Descrição e qui-quadrado (SALVIATI, 2017, p. 29)

Nesta pesquisa, foram utilizadas as análises de Similitude e de Especificidades e AFC. A Análise de Similitude é baseada na teoria dos grafos e possibilita identificar as coocorrências entre os termos presentes em um determinado texto. No IRaMuTeQ, o resultado se apresenta em formato de árvore, que indica a conexão entre as palavras do *corpus*²¹ textual, auxiliando na identificação de temas de relativa importância e distinguindo, também, as partes comuns e as especificidades em função das variáveis²² ilustrativas (descritivas) identificadas na análise (MARCHAND; RATINAUD, 2012 *apud* CAMARGO; JUSTO, 2013, p. 4). Já a Análise de Especificidades trata-se de uma análise de contrastes, em que é possível dividir o *corpus* em função de uma variável de caracterização, determinada pelo próprio pesquisador. Ligada a essa análise, a AFC é uma representação gráfica

²¹ O *corpus* trata-se do conjunto de textos elaborados por um pesquisador, que forma o objeto de análise. Nesta pesquisa, o *corpus* foi criado com base na junção das entrevistas transcritas, contendo apenas as respostas das entrevistadas.

²² A variável diz respeito aos termos-chave escolhidos para a divisão da base de dados. Nesta pesquisa, não foi utilizada a análise por variáveis, e sim, por modalidades, abrangendo o *corpus* das três entrevistas.

(cartesiana)²³ dos dados que auxilia na visualização da frequência e da incidência das palavras, bem como da proximidade ou oposição entre classes ou formas.

Estas análises podem ser realizadas tanto a partir de um grupo de textos a respeito de uma determinada temática (*corpus*) reunidos em um único arquivo de texto; como a partir de tabelas com indivíduos em linha e palavras em coluna, organizadas em planilhas, como é o caso dos bancos de dados construídos a partir de testes de evocações livres (CAMARGO; JUSTO, 2013, p. 4).

Apesar da relevante contribuição que os programas informáticos fornecem às pesquisas de caráter analítico-textual, Camargo e Justo (2013) alertam sobre os riscos de esvaziamento das relações entre o dados e o contexto, a partir do momento em que o pesquisador negligencia o seu papel diante da análise dos materiais textuais, assumindo descrições mecânicas do conteúdo.

[...] além do manejo do software é importante que o pesquisador conheça as técnicas de processamento dos dados empregadas, a forma de recuperação deste material analisado e o método de pesquisa usado no estudo que utiliza este recurso (CAMARGO; JUSTO, 2013, p. 5)

É necessário pontuar que, nesta pesquisa, a análise feita pelo *software* forneceu indícios sobre as relações de opressão vivenciadas pelas entrevistadas, e não conclusões absolutas, visto pelo pequeno número de relatos para uma análise quantitativa e as subjetividades da área de estudo, que não resumem-se apenas em contagens de palavras. Há de se atestar, também, que os relatos das entrevistadas não se caracterizam como uma verdade única sobre o real, sendo empregadas apenas com o intuito de investigar as manifestações que constituem o fenômeno da opressão de gênero.

²³ Devido à dificuldade de redimensionamento da imagem final produzida pelo *software*, em que consta o plano cartesiano, escolheu-se não utilizá-la nesta pesquisa. A organização da incidência das palavras mencionadas nas entrevistas foi realizada pela autora em um quadro.

7. Resultados

A análise das fichas técnicas das montagens das duas escolas nos leva à catalogação de 168 espetáculos (vide apêndice), sendo 97 do T.U. — entre 1952 e 2022 — e 71 do Cefart — entre 1989 e 2022. Os dados coletados foram divididos em sete categorias, determinadas pelas terminologias presentes nas fichas técnicas, as quais foram exercidas por homens e mulheres. São elas:

01. Direção Geral;
02. Assistência de Direção Geral;
03. Direção Compartilhada (coletiva ou codireção);
04. Direção de Cena, de Ator e de Atuação;
05. Direção Corporal, Coreográfica e de Movimento;
06. Direção Musical, Vocal e de Texto;
07. Direção de Arte e de Criação.

A Direção Geral, aqui apontada, diz respeito às montagens assinadas por uma única pessoa, independentemente do gênero. Direções divididas entre 2 ou mais participantes foram consideradas enquanto Direção Compartilhada, descritas nas fichas técnicas enquanto coletiva ou codireção. Termos como “Direção de Produção” e “Direção de Fotografia” (este último, presente em duas montagens do Cefart, transmitidas pela internet) também foram encontrados em algumas das fichas técnicas das instituições, entretanto, por não aparecerem em grande número e por terem sido realizadas, majoritariamente, por homens²⁴, optou-se por não considerá-los nesta pesquisa.

Demais assistências não relacionadas à Direção Geral também não foram tratadas, visto que contabilizam um número muito pequeno em comparação às demais áreas acima. A descrição dos espetáculos do T.U. e do Cefart em que a participação feminina deu-se nos âmbitos de Direção e Assistência está presente nos dois primeiros quadros a seguir, devendo-se observar que algumas artistas aparecem em mais de uma categoria. Já no terceiro

²⁴ O termo “Direção de Produção” aparece uma única vez no espetáculo +55: *Inverter-te-ei antes que te transformem mais uma vez em um mal-entendido* (2019), do T.U., sendo realizada por Jefferson Góes. Já a “Direção de Fotografia” aparece nos espetáculos *Play Me* (2012), *Woyzeck 3G* (2020), ...*Incomoda, Incomoda, Incomoda...* (2020/2021), *Haverá Festa com o Que Restar* (2020/2021) e *Aliç N'País D'Jôgo D'Bich* (2021), do Cefart, sendo realizada por Rodrigo Campos e Kleber Bassa. Apenas no último espetáculo, a diretora da montagem Thálita Motta assina essa categoria em conjunto à Bassa.

quadro, encontra-se a relação em números das participações feminina e masculina em montagens de ambas as instituições, de acordo com cada área explicitada.

Em decorrência da ausência de dados concretos sobre as datas das montagens do T.U. anteriores a chegada de Haydée Bittencourt à escola, bem como o fato de que a grade curricular definitiva da instituição ainda não havia sido criada até a década de 90, foram levadas em consideração todas as montagens que antecedem este período — sejam elas de formatura, ou de conclusão de semestre.

Algumas montagens posteriores à saída de Haydée também se encontram presentes nesta pesquisa, pois mesmo não se caracterizando como espetáculos de formatura, foram produções que, inclusive, tiveram circulação em festivais dentro e fora de Belo Horizonte. Houve dificuldades, também, em registrar de maneira completa as montagens feitas entre 1952 a 1960, visto que o T.U. sofreu uma série de adversidades institucionais e administrativas nessa época com a troca de seus diretores, afetando a sua solidificação como escola de formação de atores.

Quadro 1: Distribuição das artistas por função, espetáculos de formatura do T.U. e ano de realização.

Função	Artistas diretoras	Espetáculos de formatura do T.U.	Ano de realização
Direção Geral	Bya Braga	A Tempestade	1993
	Cida Falabella	A Alma Boa de Setsuan	1995
	Cristina Tolentino	Com-passos	2000
	Haydée Bittencourt	Vários (total de 33)	Entre 1961 e 1984
	Helena Mauro	Abraço	2014
	Mônica Tavares	EIA	2018
	Raquel Castro	Rosinha do Metrô	2012
	Silvana Stein	KRAPP	2003
	Thálita Motta	Baile	2022
Assistência de Direção Geral	Bya Braga	Troços e Destroços	1997
	Clara Fadel	+55	2019
	(Maria de) Fátima Veloso	Garimpo - Lugar ao Sol e O Homem Sentado	1987
	Genoveva Gil	Bodas de Sangue	1966

Função	Artistas diretoras	Espectáculos de formatura do T.U.	Ano de realização
	Heloísa Domingues	KRAPP	2003
	Ivete Rodrigues	O Café	1984
	Joselice Olympia	As Noivas	1966
	Marilene Nasário	O Patinho Torto e O Rei Seleuco	1971 e 1972
	Myriam Tavares	Jogos na Hora da Sesta	2001
	Regina Maia	Vereda da Salvação	1982
	Rikelle Ribeiro	Os Negros	2017
Direção Compartilhada (coletiva ou codireção)	Bya Braga	O Rei da Vela (Dir. Coletiva)	1994
	Denise Pedron, Helena Mauro e Maria Clara Lemos	HOMINI (Dir. Coletiva)	2007
	Palmira Barbosa	Encontros Mineiros (Codireção)	1985
	Papoula Bicalho	Ó: A Família do Seu Nelsinho Tem Insônia! (Codireção)	1998
Direção de Cenas, de Ator ou de Atuação	Helena Mauro	HOMINI (Dir. de Cena); Juguetes Peregrinos (Dir. de Ator); Minha Querida (Dir. de Ator); Os Negros/A Cerimônia (Dir. de Cenas)	2007, 2011, 2013 e 2017
	Júlia Tizumba	Os Negros/A Cerimônia (Dir. de Cenas)	2017
	Mônica Tavares	Os Negros/A Cerimônia (Dir. de Cenas)	2017
Direção Corporal e de Movimento	INEXISTENTE	INEXISTENTE	INEXISTENTE
Direção Musical, Vocal e de Texto	Alba Valéria	Com-passos (Dir. Vocal)	2000
	Amanda Prates	A Via Crucis do Corpo (Dir. Musical)	2009
	Camila Jorge	EIA (Dir. Musical)	2018
	Helena Mauro	Rosinha do Metrô (Dir.	2010, 2011, 2015, 2016

Função	Artistas diretoras	Espetáculos de formatura do T.U.	Ano de realização
		Musical e Vocal); Juguete Peregrinos (Dir. Musical); A Moça do KM 70 (Dir. Musical); Sétimo: Roube um Pouco Menos (Dir. Musical);	
	Júlia Tizumba	Os Negros/A Cerimônia (Dir. Musical)	2017
	Larissa Mattos	A Via Crucis do Corpo (Dir. Musical)	2009
	Michele Bernardino	Baile (Dir. Vocal)	2022
	Pâmella Rosa	Baile (Dir. Musical)	2022
	Raquel Castro	Rosinha do Metrô (Dir. Musical)	2010
	Titane	Troços e Destroços (Dir. Musical)	1997
Direção de Arte e de Criação	Tereza Bruzzi	Os Negros/A Cerimônia (Dir. de Arte)	2017
	Thálita Motta	GOLD (Dir. de Arte)	2021/2022

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas técnicas dos espetáculos do Teatro Universitário (Arquivo T.U.) e materiais virtuais.

Quadro 2: Distribuição das artistas por função, espetáculos de formatura do Cefart e ano de realização.

Função	Artistas diretoras	Espetáculos de formatura do Cefart	Ano de realização
Direção Geral	Ângela Mourão	A Barrigada e Antepenúltima Estação	2003 e 2013
	Carmen Paternostro	O Elogio da Loucura	1990
	Cida Falabella	Bodas de Sangue e Ensaio Sobre a Cegueira	1993 e 1998
	Graziele Sena	Plataforma 23	2022
	Juliana Pautilla	A Sua Cabeça é a Lei de Mac	2010
	Mariana Muniz	Match de Improvisação	2006
	Rita Clemente	Lisístrata; O Rinoceronte; 19:45! e ...Incomoda, Incomoda...	1997, 2007, 2015 e 2020/2021

Função	Artistas diretoras	Espetáculos de formatura do Cefart	Ano de realização
	Thálita Motta	Woyzeck 3G	2020
Assistência de Direção Geral	Ângela Mourão	O Elogio da Loucura, Vereda da Salvação e Cem Mil Derradeiros Instantes	1990, 2002 e 2006
	Beatriz Myrrha	Martim Cererê	1991
	Camila Morena da Luz	Havia	2011
	Carolina Bahiense	Match de Improvisação	2006
	Cristiane Moreira	Festa de Casamento	2005
	Glória Reis	A Terra Prometida	2001
	Iara Fernandez	Circo Bizarro a As Troianas	1995 e 1997
	Lelena Lucas	Instituto Primavera	1990
	Lúcia Ferreira	O Despertar da Primavera e A Terra Prometida	1992 e 2001
	Lydia Del Picchia	VINTE	2019
	Márcia Torquato	O Balcão	2004
	Marina Miranda	O Caso Woyzeck	2002
	Nanna de Castro	Flor da Obsessão	1989
	Nélida Prado	Ato Variado	2004
	Rita Clemente	Ensaio Sobre a Cegueira	1998
Direção Compartilhada (coletiva ou codireção)	Adélia Carvalho	Menos de Nós (Codireção)	2016
	Aline Villa Real	Delírio em Terra Quente (Dir. Coletiva)	2010
	Ana Hadad	Esquina Esta (Codireção)	2022
	Cláudia Assunção	Enquanto Houver Vida (Codireção)	2021
	Grace Passô	Delírio em Terra Quente (Dir. Coletiva)	2010
	Kênia Dias	Havia (Codireção)	2011

Função	Artistas diretoras	Espectáculos de formatura do Cefart	Ano de realização
	Mariana Ruggiero	Enquanto Houver Vida (Codireção)	2021
	Marina Viana	Manual Dx Guerrilheirx Urbanx (Codireção)	2016
	Mônica Ribeiro	Álbum de Família (Codireção)	2008
	Rainy Campos	Ópera Operária (Codireção)	2022
	Raquel Castro	Pássaros na boca ou as coisas que perdemos no fogo — um cabaré brutal (Codireção)	2022
	Raquel Pedras	Esquina Esta (Codireção)	2022
	Rejane Faria	Litoral (Dir. Coletiva)	2016
	Thálita Motta	Aliç N'País D'Jôgo D'Bich (Codireção)	2021
Direção de Cenas, de Ator ou de Atuação	Kênia Dias	Havia (Dir. de Cena)	2011
	Raquel Castro	Woyzeck 3G (Dir. de Atuação)	2020
Direção Corporal, Coreográfica e de Movimento	Andrea Anhaia	Esquina Esta (Dir. de Movimento)	2022
	Carolina de Pinho	Há Algo de Podre no Reino da Dinamarca (Dir. Corporal)	2018
	Priscila Natany	...Incomoda, Incomoda, Incomoda... (Dir de Movimento)	2020/2021
Direção Musical, Vocal e de Texto	Ana Hadad	Há Algo de Podre no Reino da Dinamarca (Dir. Vocal) e Woyzeck 3G (Dir. de Texto)	2018 e 2020
	Michele Bernardino	Esquina Esta (Dir. de Texto)	2022
	Rainy Campos	Aliç N'País D'Jôgo D'Bich (Dir. Vocal) e Ópera Operária (Dir. Musical)	2021 e 2022
Direção de Arte e de Criação	Adeliane Melo / Luciana Brandão	Delírio em Terra Quente (Dir. de Arte)	2010

Função	Artistas diretoras	Espetáculos de formatura do Cefart	Ano de realização
	Carolina Gommès	Enquanto Houver Vida (Dir. de Arte)	2021
	Gabriela Dominguez	MONTAGEM (Dir. de Arte)	2019
	Janaina Rolla	Woyzeck 3G (Dir. de Arte)	2020
	Jéssica Luiza Cardoso	Woyzeck 3G (Dir. de Arte)	2020
	Maria Mariano	Woyzeck 3G (Dir. de Arte)	2020
	Márcia Torquato	A Barrigada (Dir. de Criação)	2003
	Tereza Bruzzi	SHARING: the night (Dir. de Arte)	2020/2021
	Thálita Motta	Woyzeck 3G (Dir. de Arte) e Aliç N'País D'Jôgo D'Bich (Dir. de Arte)	2020 e 2021

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas técnicas do livro “Cefart Teatro: 30 anos em cena” e materiais virtuais.

Tabela 1: Distribuição de participações em direções dos espetáculos de formatura por gênero.

Função	T.U.			Cefart		
	Nº de mulheres	Nº de homens	Total	Nº de mulheres	Nº de homens	Total
Direção Geral	9	24	33	8	32	40
Assistência de Direção Geral	11	29	40	15	17	32
Direção Compartilhada (coletiva ou codireção)	6	5	11	14	15	29
Direção de Cenas, de Ator ou de Atuação	1	2	3	2	0	2
Direção Corporal, Coreográfica e de Movimento	0	0	0	3	2	5
Direção Musical, Vocal e de Texto	10	8	18	3	10	13
Direção de Arte e de Criação	2	1	3	10	11	22

Fonte: Elaborado pela autora.

Por meio da análise dos quadros acima e da relação dos espetáculos de ambas as escolas (vide apêndice), percebe-se que a participação masculina foi esmagadoramente maior em relação à feminina na área de Direção Geral. No T.U., denota-se uma participação expressiva de homens assumindo a Assistência de Direção das montagens, ao contrário do Cefart, que possui apenas 2 homens a mais que mulheres assinando essa função. Já em relação à Direção Compartilhada, o número de mulheres no T.U. supera o de homens por apenas 1 profissional, ao passo que, pela mesma quantia, o inverso ocorre no Cefart. Deve-se pontuar que as Direções Compartilhadas dos espetáculos *Enquanto Houver Vida* (2021) e *Esquina Esta* (2022) foram realizadas exclusivamente por mulheres, sendo a dupla Cláudia Assunção e Mariana Ruggiero responsável pela primeira montagem e o duo Ana Hadad e Raquel Pedras, pela segunda.

No que tange à Direção de Cenas, de Ator ou de Atuação, a participação feminina se dá em menor número no T.U., em que a única mulher identificada nas fichas técnicas assinou, em três espetáculos diferentes da escola, como diretora de Cenas e de Ator. Entretanto, no Cefart, não há homens ocupando essa função. As áreas de Direção de Arte e de Criação, que englobam tanto a concepção cenográfica e quanto a indumentária — e historicamente ocupadas por pessoas do sexo feminino, como visto nos capítulos acima — têm um número superior de mulheres no T.U. e inferior no Cefart, com a diferença de apenas 1 profissional em ambas as escolas. Já o número de homens na Direção Musical, Vocal e de Texto em montagens do T.U. é inferior ao número de mulheres, com uma diferença de 2 profissionais, sendo que no Cefart há 7 profissionais masculinos a mais assinando essas funções. Teria isso a ver, porventura, com algum tipo de afastamento das mulheres do campo musical?

Vale ressaltar que no T.U., tanto o espetáculo *Encontros Mineiros* (1985) quanto *HOMINI* (2007) tiveram um total de 4 diretores, sendo que, no primeiro, a única mulher a assinar a direção foi Palmira Barbosa, enquanto no segundo, o quarto diretor foi Fernando Limoeiro, que compartilhou a direção com outras três mulheres professoras da instituição — um contraste relevante em um intervalo temporal de 22 anos. Já no Cefart, ainda que em algumas categorias o número de mulheres seja próximo ao número de homens, a maior parte das direções de espetáculos foi realizada por figuras masculinas, mesmo com a possibilidade fornecida pela escola aos alunos de convidar artistas externos, fora do corpo docente da instituição, para dirigir as montagens. No T.U., esta prática foi comum entre o final da década de 80 e a década de 90, mas em sua totalidade, os espetáculos são dirigidos pelos próprio corpo docente (nesse quesito, como dito anteriormente, Haydée Bittencourt é a professora que

assinou o maior número de montagens, tanto de formatura, quanto de projetos realizados dentro da instituição, com 33 ao todo).

Há de se pontuar que das 9 diretoras gerais do T.U. e das 8 do Cefart apenas 1, em cada escola, era negra (respectivamente, Mônica Tavares e Grazielle Sena). Se o afastamento de profissionais do gênero feminino nessas instituições já se faz em grande escala, a proporção é ainda mais assustadora ao realizarmos o recorte de raça.

Ao longo da pesquisa, o conceito de direção no contexto das Artes Cênicas foi amplamente discutido, partindo da evolução do uso do termo e do reconhecimento de mais áreas ao longo dos anos (como a Direção de Arte, que abrange tanto a concepção de cenografia quanto a de figurino, ou a Direção de Texto, com foco na relação dos atores com a dramaturgia), até a sua ausência na categorização de outros profissionais, tão ativos em termos de orientação e auxílio nas montagens do T.U. e do Cefart quanto aqueles(as) que foram reconhecidos como diretores(as). O(a) preparador(a) vocal, por exemplo, ao guiar os atores dentro das demandas de uma montagem, assume ou não um lugar como diretor(a)? Quais seriam as distinções entre a preparação e a direção musical ou vocal, quando um(a) mesmo(a) profissional acaba por assumir as duas funções? Ao ter sido descrito(a) como diretor(a), assistente ou preparador(a), o(a) profissional teve a chance de escolher a sua denominação, ou ela lhe foi atribuída por terceiros?

Outra questão relacionada a historicidade do termo “direção” nas fichas técnicas dos espetáculos do Teatro Universitário diz respeito à invisibilização da área corporal, descrita, majoritariamente, apenas como preparação, diferentemente das áreas de voz (Direção Vocal e Direção Musical) e visualidades da cena (Direção de Arte), distinguindo-se também do Cefart que, mesmo por poucas vezes, utilizou os termos “Direção Corporal”, “Direção Coreográfica” e “Direção de Movimento” para descrever o trabalho de artistas da área em alguns de seus espetáculos. Com isso, reitero a importância de profissionais como as ex-professoras de técnica corporal, Esmeralda de Carvalho Castro e Myriam Tavares, e a atual professora efetiva, Maria Clara Lemos, que estiveram presentes em distintas formaturas do T.U., mas sem receberem a alcunha de diretoras em suas áreas.

Com base nas tabelas exibidas acima, foram selecionadas para as entrevistas a professora Helena Mauro, uma das diretoras do espetáculo *HOMINI* (2007) e Diretora Geral do espetáculo *Abraço* (2014), do T.U.; a ex-professora do Cefart, Rita Clemente, Diretora Geral dos espetáculos *Lisístrata: A Greve do Sexo* (1997), *O Rinoceronte* (2007), *19:45!* (2015) e *...Incomoda, Incomoda, Incomoda...* (2021); e a ex-professora do Cefart e do T.U.,

Thálita Motta, Diretora Geral dos espetáculos *Woyzeck 3G* (2020) e *Aliç N'País D'Jôgo D'Bich* (2020/2021) na primeira instituição e de *Baile* (2022), na segunda. Além disso, as entrevistadas assumiram, em outras montagens das escolas, as seguintes funções:

1. Assistência de Direção (Rita Clemente);
2. Direção Musical e Vocal (Helena Mauro);
3. Direção de Cenas e de Ator (Helena Mauro);
4. Direção de Arte²⁵ (Thálita Motta).

As entrevistas, realizadas nos formatos presencial (Helena e Thálita) e virtual (Rita) foram transcritas e reunidas em um único documento, que continha apenas as respostas das mesmas, para a realização das análises pelo software IRaMuTeQ. Os resultados foram divididos em três imagens que, por suas vezes, dizem respeito à similitude de verbos, substantivos e substantivos e verbos das três entrevistas. Além disso, foi possível reunir em uma tabela os dados contidos na Análise de Especificidades e AFC, com as 20 palavras mais utilizadas pelas entrevistadas.

²⁵ Realizada nos espetáculos *Woyzeck 3G* (2020) e *Aliç N'País D'Jôgo D'Bich* (2020/2021), do Cefart, e *GOLD* (2021/2022), do T.U.

Quadro 3: Relação de palavras-chave dos grupos de substantivos.

Grupos de palavras (substantivos)	Palavras relacionadas	Grupos correlatos	Palavras correlacionadas
Processo	Montagem, encenador, vontade, forma, turma, espetáculo, relação, mediação, desejo, cuidado, respeito, expressão, pacto, preocupação, implicação, peça, ação, pesquisa, construção, mercado, produção, cadeira.	Coisa	Professor, colega, necessidade, limite, angústia, problema, responsabilidade, déficit, interpretação, violência, generosidade, condição
Trabalho	Proposta, estudo, profissão, disciplina, falta, instituição, referência, época, encenação, incentivo, carga — além das áreas de atuação das entrevistadas, como performance, voz, corpo, preparação, improvisação, atuação e visualidades		
Teatro	Arte, ensino, campo, grupo, obra, carreira, atividade, vida, escola, abuso, filho	Curso	Graduação, educação, aula, formação, técnica, percepção, presença, possibilidade, especialização
Mulher	Machismo, opressão, visão, atitude, diferença, autoritarismo, sofrimento, comportamento, experiência, mãe, atenção, perspectiva, injustiça, família, ética, pedagogia, papel, função, direção	Homem	Diretor, crueldade, resultado, procedimento, maneira, modo, escolha, valor, confiança, recepção, liberdade, jeito, padrão

Fonte: IRaMuTeQ

Por meio dessa análise, percebeu-se que a noção de trabalho diz mais respeito às áreas de atuação das entrevistadas (desde as suas formações até as práticas realizadas nas escolas) do que, necessariamente, à uma percepção da produção laboral. Contudo, observou-se que os valores atribuídos pelas entrevistadas às suas respectivas áreas giram em torno do reconhecimento de princípios que constituem a profissão, tanto na esfera artística quanto na esfera educacional, tais como o estudo e as referências que compõem os seus procedimentos

enquanto encenadoras-pedagogas. Sendo assim, atesta-se que as entrevistadas compreendem as demandas do ofício teatral, mesmo não associando-as diretamente à venda da força de trabalho.

Eu acho que eu aproveitei bastante a coisa da minha formação não-formal acompanhando processos, acompanhando pessoas e encenadores/encenadoras que são referências em Belo Horizonte. Eu acho que eu aprendi bastante a desenvolver, também, o meu jeito de trabalhar, a partir da observação e da experiência com essas cenas que eu dirigi — seis cenas curtas, ou sete, e depois desenvolvendo espetáculos (MELO, Thálita Motta. Entrevista I [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [36min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia).

Eu nunca quis dirigir como um homem. Os homens nunca foram minha referência. Eu tive referência na Bia Lessa, na Denise Stoklos, a própria Cida que, talvez, tenha sido a minha primeira diretora, formalmente. Não basicamente o que elas pensavam, mas como procediam os trabalhos. Tive referências, mesmo, realmente, na literatura e aí, foram homens e mulheres, tudo muito diverso e interessante. A Ione de Medeiros, que também é uma diretora de processos. Então, acho que eu aprendi um pouco com elas, e o quanto um processo faz o trabalho de Teatro (CLEMENTE, Rita de Cássia. Entrevista II [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 3 arquivos .mp3 [84min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia).

[...] as crianças pequenas foram as que me deram referência para agir criativamente, pois o “pensar, sentir e querer” estão nelas integradas... brincam e se relacionam com afeto. Elas me ensinaram a como trabalhar, um estado de infância necessário para trabalhar com arte e educação, seja em qualquer idade! Então, essa foi minha base para todos os meus trabalhos (MAURO, Helena Leite. Entrevista III [abr. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [64min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta monografia).

Além disso, observou-se que a noção de processo está atrelada à execução de um produto final (“montagem”; “peça”, “espetáculo”; “produção”), cujas bases se pautam pelo cuidado, pela mediação, pelo pacto e pelo desejo coletivo — princípios apontados por todas as diretoras enquanto norteadores de seus processos pedagógicos e de criação cênica. Destaca-se a palavra “mercado”, que nos induz a uma ideia de produção extrainstitucional, compreendendo o Teatro enquanto setor da economia.

[...] eu acho que o processo dentro da instituição é bem mais complexo, bem mais difícil, e ele exige muito mais esse olhar pedagógico mesmo, e esses pactos de desejo. Porque fora, acaba que isso já está dado, essas mediações de desejo, de implicação. A dificuldade fora é, geralmente, de algum fomento, de incentivo, algum modo de produção disso. Mas, de fato, é bem distinto mesmo, como se dão as pesquisas... Acaba que — pelo menos, do meu jeito de trabalhar — nas montagens, eu parto um pouco de algo que eu quero dizer, mas isso é partilhado, isso é colocado completamente aberto em um processo. Então, as pessoas envolvidas são cocriadores muito intensas disso (MELO, Thálita Motta. Entrevista I [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [36min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia).

O único cuidado que eu tenho é de não atropelar demais as pessoas, porque sim, eu tenho mais experiência, porque sim, eu sou profissional, porque sim, essas pessoas

estão em processo de amadurecimento, digamos assim, de suas técnicas, de seus entendimentos, de sua relação com esse teatro que elas querem fazer, etc. Mas eu acredito sempre que uma direção para formandos pode ser muito relevante na formação do aluno. É uma inversão mesmo, sempre com cuidado, mas sem deixar a obra em segundo plano, quem me leva é a obra (CLEMENTE, Rita de Cássia. Entrevista II [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 3 arquivos .mp3 [84min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia).

[...] o espetáculo foi desenvolvido por *todes* com muito esmero, com cuidado e minúcia. Um trabalho muito poético e potente, que mexia com a gente, pois falávamos de ditadura, opressão, mortes... mas também de amor. Eduardo Galeano, né? E eu acredito, sim, na educação estética, sabe? A potência de desenvolver uma obra e terminar seu processo e, depois, ver o que resultou disso esteticamente, é transformador! (MAURO, Helena Leite. Entrevista III [abr. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [64min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta monografia).

Percebeu-se, também, que as palavras "ensino", "escola" e "abuso" estão atreladas ao termo "teatro" — este, por sua vez, encontra-se distante de "processo". Enquanto o "processo" aparenta ser um espaço de expressão e desenvolvimento de propostas, o "teatro" nos indica ser um campo de reprodução de comportamentos opressivos, podendo ocorrer, inclusive, institucionalmente.

[...] muitas vezes, no Teatro, isso fica subliminar, sabe? Isso fica num lugar que é facilmente justificável pelo sujeito que pratica machismos, misoginias, injustiças para com aquele que está sendo subjugado. Ele pode, em nome da arte, dizer que não é nada disso... [...] O tom subjetivo desses abusos nos coloca indefesas (CLEMENTE, Rita de Cássia. Entrevista II [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 3 arquivos .mp3 [84min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia).

Os termos "mãe" e "filho" também aparecem associados ao termo "teatro", mas há de se pontuar que, entre as entrevistadas, apenas Helena exerceu a maternagem, destacando com positividade a sua vivência. Já Thálita menciona o ideário da maternidade como um condicionamento presente, de certa forma, em suas práticas, uma vez que o reconhece como uma atribuição que difere-se das demandas de direção.

Bom, sempre trabalhei e por isso tive que conciliar trabalho, estudo, casa e cuidados com a minha filhota. Mas aos poucos, consegui coordenar junto com o pai dela. Para mim, uma das experiências mais lindas de ser mulher é ser mãe, entendeu? (*risos*). Então, isso para mim é só tudo de bom (*risos*). Ser mãe só potencializou meu trabalho (MAURO, Helena Leite. Entrevista III [abr. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [64min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta monografia).

Eu acho que eu estou aprendendo muito isso, a realmente trabalhar a partir da autonomia, e não da maternagem, sabe? Se é uma mãe, ser uma mãe um pouco ausente nesse sentido desse cuidado e, na verdade, também deixar as pessoas escolherem, quererem, desejarem, e bancarem e se implicarem, etc. e tal (MELO,

Thálita Motta. Entrevista I [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [36min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia).

As entrevistadas também pontuaram a relação família-carreira, desde os princípios que perpassaram suas criações até os impactos dos mesmos sobre seus modos de trabalho.

Por mais que eu não tenha trilhado um caminho tão esperado, dentro do que a nossa sociedade espera de uma mulher, acho que tem um condicionamento do cuidado muito forte, dessa relação um pouco materna mesmo, de cuidado, de escuta, etc., e como que a direção, às vezes, demanda outra coisa. Demanda corte, demanda uma escuta um pouco mais esperta sobre outras coisas (MELO, Thálita Motta. Entrevista I [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [36min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia).

[...] eu tive muita sorte, porque eu sou a mais nova de um núcleo familiar de quatro filhos. Uma família muito heterodoxa, no sentido de que o que a gente sabia fazer, era brincar. [...] É claro que eu faço parte de uma geração bastante machista, eu era chamada de “menino” às vezes, porque eu brincava mesmo, sem limites. [...] Por ter tido experiências homoafetivas minha vida toda, eu acabei saindo de um padrão, né? E hoje, tento até sair do padrão de uma homoafetividade restrita e ratificada, que para mim, não é mais um desafio nem uma questão. De todo jeito, isso me salvou do padrão, e a minha família me deu toda a liberdade de ser quem eu era/sou/serei. Mas tive (impactos)... Na escola tem um olhar sobre a menina muito solta... Eu tive irmãos, eu cresci com um irmão que eu amo, mas ele sempre quis se sobrepor, porque a ele foi dada essa (oportunidade). Talvez eu tenha tentado através da “imponência”, da atitude reta e às vezes, dura, me colocar para ser “ouvida” (CLEMENTE, Rita de Cássia. Entrevista II [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 3 arquivos .mp3 [84min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia).

Eu venho de uma família cristã, minha mãe era muito religiosa... Eu sou a única filha mulher e mais três irmãos homens. Então, as tarefas de limpeza da casa eram sempre mais dirigidas a mim, como se não fosse tarefa para meus irmãos homens. Você falou de passividade, mas engraçado que minha mãe e eu éramos sempre as mais ativas. Mas também entendo a passividade como uma questão encrostada num tipo de comportamento da mulher no social. De fato, percebo isso sim na educação familiar, que veio por gerações e que reproduzimos esse comportamento... o importante é perceber e trabalhar para mudar as relações de opressão com a mulher. Por outro lado, vejo também nas mulheres da minha família, muita atitude e garra, principalmente na família da minha mãe, e acho que ela me ensinou isso [...] E tem a questão da generosidade. Para mim, essa palavra tem vários significados. Gosto dessa virtude. Se a gente não for generoso no mundo com os seres vivos, não vejo sentido de existir. Agora, a generosidade no sentido de sacrificar a si próprio, como uma violência velada, é forte. E nós mulheres acabamos fazendo isso também. Então, me impacta sim (MAURO, Helena Leite. Entrevista III [abr. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [64min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta monografia).

No que diz respeito ao termo “mulher”, evidenciam-se as palavras “machismo”, “opressão”, “sofrimento”, “família”, “autoritarismo” e “homem” sendo que para o último, os substantivos “liberdade”, “diretor”, “valor”, “modo” e “confiança” se destacam. O conflito aparente entre os dois grupos se dá justamente nos valores atribuídos ao ofício de direção: enquanto para os homens ela se dá de forma orgânica, havendo a recepção de suas propostas,

para as mulheres ela ocorre de maneira árdua, em que suas atitudes, visões e/ou proposições são comumente questionadas.

O que era considerado histeria, loucura de professora, era muito natural nos diretores homens. Qualquer tipo de manifestação de autoridade, de gesto de autoridade que os homens diretores propunham, algo próximo que as mulheres propunham era considerado histeria, loucura, autoritarismo. É um clichê, né? É engraçado isso, e eu observava que era muito próxima a linguagem, muito próximo o que se tratava, mas a recepção é completamente diferente. Mas isso é da perspectiva de recepção. Acaba incidindo na linguagem, nos temas tratados, no modo com que a obra é concebida (MELO, Thálita Motta. Entrevista I [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [36min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia).

Acho que quem tem o poder de dirigir e de escrever não tem poder, tem função. Se as relações profissionais forem mais horizontais, agradeço e comemoro. Agora, se precisar eu faço todas essas coisas. Se precisar eu grito, mas hoje não será para mandar, mas para realmente ser ouvida, contra a injustiça que sempre nos espreita nas relações profissionais (CLEMENTE, Rita de Cássia. Entrevista II [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 3 arquivos .mp3 [84min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia).

[...] não acho que a mulher tem que ser aquela briguenta. Não acho mesmo, mas muitas vezes torna-se necessário brigar, falar mais alto. Quando eu era diretora, gestora do T.U., tive que botar uma lança aqui na minha frente (*gesticula*) e brigar para rebater os homens machistas, gestores que tentavam derrubar o Teatro Universitário e que tinham atitudes desrespeitosas e autoritárias para comigo, uma diretora mulher representando o Teatro Universitário. A gente tem que gastar uma energia a mais, sempre a mais. É muito desgastante, me consome muito, porque não é a forma que gostaria de agir, só que eu não consigo ficar quieta também, né? Qual é o equilíbrio? Tem hora que temos que ser “machas” para sermos ouvidas... *Aff!* (MAURO, Helena Leite. Entrevista III [abr. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [64min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta monografia).

Percebe-se que o entendimento das entrevistadas sobre um então modo masculino de afirmação e posicionamento possui forte relação com a disposição de poder, seja no campo artístico, pedagógico ou administrativo (no caso de Helena, enquanto ex-gestora do T.U.). Apesar de reconhecerem o desgaste ao assumirem tais posicionamentos, ou ao serem tidas como autoritárias por requererem iniciativas dos alunos/atores — que, se solicitadas por homens, não receberiam o mesmo grau de contestação —, as entrevistadas tendem a balizar os seus comportamentos de forma a serem ouvidas.

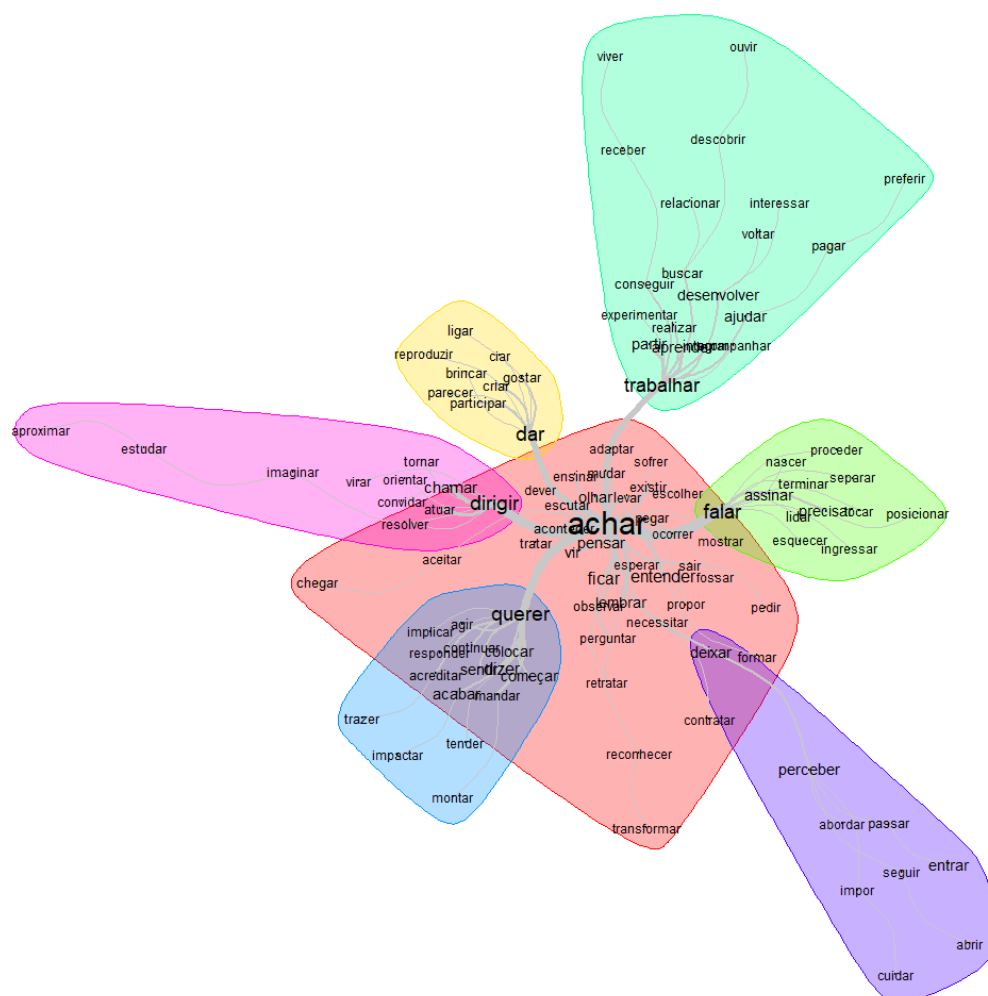
É mais complexo ainda, porque a gente não está isenta de reproduzir essas coisas, mas já. Faz parte do processo que eu te falei sobre adoecimento, é recente. Tem a ver também com essas disputas de narrativas e eu acho que a gente é muito condicionada a olhar as coisas de uma maneira competitiva, não sei exatamente o que acontece. Mas sim, também, e com certeza eu já reproduzi coisas... Esses processos não são bentos (*risos*), todo mundo está implicado (MELO, Thálita Motta. Entrevista I [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [36min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia).

Eu fico sempre me perguntando como alguma coisa tão estrutural pode ser dita sem culpabilizar demais o outro, porque muitas vezes as pessoas estão tão inconscientes dessa atitudes... acho até que nessa nossa área artística é muito comum a pessoa abusar de seu poder e ter atitudes misóginas, e acho que eu também sempre fui muito afrontosa com determinados poderios, mas sempre ocorre aqui e ali: homens querendo dizer que eles é que mandam. Sempre. Já tive, também, o desprazer de ver mulheres, que hoje se dizem muito feministas, tendo atitudes absolutamente misóginas, machistas — no sentido profissional, tá? Eu tive, sim. Tive algumas experiências indesejáveis com homens, exercendo sua misoginia e machismo, e mulheres também. Mulheres menos, mas tive. [...] Essas pessoas começam a tirar você de cena: chamam você de “difícil”, dizem que você não é boa suficiente; etc, etc... (CLEMENTE, Rita de Cássia. Entrevista II [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 3 arquivos .mp3 [84min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia).

Já tive alunas que falaram para mim: “vocês professoras não percebem o machismo dos seus colegas com vocês?”. Elas estavam denunciando para mim o machismo nas relações entre docentes... Depois disso, passei a me atentar mais sobre o que elas estavam falando para mim, analisando determinados acontecimentos pela ótica da violência e opressão de gênero. Mas também percebo a opressão de gênero nos comportamentos de determinados estudantes com as professoras mulheres, como já mencionei. Às vezes, sinto violenta a forma como sou abordada, é opressor... Mas não é recorrente, ou é muito camuflado (*risos*). É incrível como naturalizamos isso, nós mulheres, inclusive. A palavra opressão já traz toda a carga emocional, pressão interna, falta de ar, coração palpitando... força e força. Eu sinto que se não fosse uma mulher, o estudante — mas **a** estudante também — não abordaria da mesma forma que me abordou um professor homem, da cadeira X ou Y. Mas não mesmo. Inclusive, percebo mais o silêncio e aceitação com eles, mesmo se em discordância. Mas também já presenciei estudantes mulheres falando e não se silenciando para determinados professores homens, por perceberem situações machistas (MAURO, Helena Leite. Entrevista III [abr. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [64min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta monografia).

As entrevistadas demonstram identificar o fenômeno da opressão de gênero não somente em suas próprias vivências, mas também, nas vivências de outras profissionais. Todas elas reconhecem, também, que não estão isentas de reproduzir comportamentos machistas, uma vez que tais princípios são ensinados e replicados entre o próprio grupo social ao qual pertencem.

Figura 8: Análise de Similitude de verbos.



Fonte: IRaMuTeQ.

As formas ativas selecionadas para a análise realizada acima foram apenas os verbos presentes nas entrevistas, com um total de 113 palavras. A frequência mínima de aparição escolhida foi total, para que fosse identificada, nas falas das entrevistadas, a conexão entre “dirigir” e “trabalhar”. Observa-se que as palavras de maior destaque são “achar”, “trabalhar” e “dar”, e ao analisarmos cada grupo de palavras separadamente, bem como os grupos correlatos (“falar”, “querer” “dirigir” e “deixar”), é possível identificar os seguintes termos de relevância para a pesquisa:

Quadro 4: Relação de palavras-chave dos grupos de verbos.

Grupos de palavras (verbos)	Palavras relacionadas	Grupos correlatos	Palavras correlacionadas
Achar	Adaptar, sofrer, ensinar, mudar, existir, escolher, olhar, levar, tratar, pensar, entender, lembrar, propor, pedir, necessitar, reconhecer, transformar, aceitar	Querer	Agir, implicar, continuar, sentir, acreditar, mandar, montar, impactar, trazer
		Dirigir	Resolver, tornar, aproximar, imaginar, estudar, orientar
		Falar	Lidar, posicionar, proceder, precisar, tocar, separar
		Deixar	Perceber, abordar, passar, seguir, impor, cuidar
		Dar	Participar, criar, gostar, brincar, reproduzir
Trabalhar	Aprender, acompanhar, realizar, ajudar, experimentar, desenvolver, buscar, relacionar, interessar, descobrir, receber, viver, ouvir, preferir, pagar		

Fonte: IRaMuTeQ.

Com esta análise, foi possível perceber a distância entre os verbos “dirigir” e “trabalhar”, uma vez que o primeiro está mais relacionado aos procedimentos de orientação e pesquisa em montagens (“resolver”; “imaginar”; “orientar”; “estudar”; “aproximar”) e, o segundo, aos objetivos a serem alcançados com tais procedimentos (“interessar”; “receber”; “desenvolver”; “realizar”).

Observou-se, também, uma interessante proximidade entre os verbos “ensinar”, “transformar” e “sofrer”, que nos indicam que apesar de as entrevistadas compreenderem o teatro e a educação como espaços de potencial mudança dos indivíduos, não estão isentas de gerar angústias — seja ao longo dos processos de criação, ou na relação entre discentes e docentes.

Eu acho que a minha postura de direção, enquanto também uma direção pedagógica dentro de instituições, sempre é um pouco nesse lugar. É muito necessário a implicação do desejo de todas as pessoas envolvidas para que eu consiga trabalhar. [...] E não é tão simples, porque a gente não é muito ensinado no Ensino Básico a ter autonomia, a se implicar no desejo das coisas. Eu acho que às vezes a gente quer as coisas muito mágicas, sobretudo agora, que as coisas parecem muito mágicas por conta da internet. E entender que o Teatro é uma artesanaria tem sido a minha prática

docente e de direção, sobretudo quando é uma direção de ator e de atriz, entender que é uma artesanaria, que isso tem um processo, que isso tem um tempo específico e que, para isso, é preciso desejo. E aí muita coisa acontece nisso, muita coisa bonita acontece, muita coisa difícil, muita coisa complexa acontece nesse caminho, também. (MELO, Thálita Motta. Entrevista I [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [36min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia)

E veja, eu era muito jovem, eu tinha 24 anos. Eu tinha muita responsabilidade, muita preocupação, muita preocupação ética, muito desejo estético, mas sempre com aquele medo também de ultrapassar um limite: uma coisa é o que eu gostaria de fazer, a outra coisa é o que essa pessoa aqui, na minha frente, pode apreender para lidar com a linguagem teatral, com as ideias sobre Teatro — clássicas, modernas e atuais na época. Então, eu tinha esse cuidado e esse sofrimento, falando assim me dá a dimensão clara de que era um pouco de um sofrimento, de uma angústia, por não ter muita experiência (CLEMENTE, Rita de Cássia. Entrevista II [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 3 arquivos .mp3 [84min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia).

Busquei junto com os atuantes a criação de poéticas de encenação, transpassando elementos sonoro-musicais com os da visualidade em um grande jogo entre o atuante (o ator), o tempo, o som e o espaço. Uma investigação que passou por práticas coletivas e individuais e muitas improvisações. Foi um trabalho de muita artesanaria, que precisou ter muita escuta e disponibilidade. Mas nesse processo, momentos de integração e muito trabalho criativo, momentos também de negação de propostas, distanciamentos e aproximações. [...] Penso que estar na função de Direção Geral é muito desafiador, interessante, mas também muito desgastante. Acho até complicado descrever isso em palavras, porque são os meandros de um processo (MAURO, Helena Leite. Entrevista III [abr. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [64min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta monografia).

Atesta-se, com base nas falas das entrevistadas, que seus procedimentos de direção e ensino propõem-se a fornecer meios de criação e experiência estética, ligados à conciliação dos seus desejos enquanto pedagogas-diretoras com os dos alunos-atores. Apesar da horizontalidade objetivada entre ambas as partes, percebe-se que as entrevistadas acabam por abrir mão de algumas de suas concepções para a efetivação de uma práxis abrangente e democrática, o que denota, por um lado, a abertura das mesmas para a construção coletiva.

Por outro lado, tal abertura não anula a presença de conflitos em processos artístico-pedagógicos, uma vez que a negação de suas propostas por parte dos alunos-atores pode intensificar, inversamente, as relações de poder em sala de aula, em que os interesses individuais dos envolvidos sobressaem ao propósito de criação cênica.

Quadro 5: Relação de palavras-chave dos grupos de substantivos e verbos.

Grupos de palavras (substantivos e verbos)	Palavras relacionadas	Grupos correlatos	Palavras correlacionadas
Processo	Trabalhar, montagem, criação, forma, cena, cuidado, ajudar, aprender, pesquisa, desenvolver, desejo, projeto	Direção	Relação, pedagogia, perceber
Mulher	Experiência, sentido, sentir, mãe, existir, diferença, atriz	Homem	Diretor, dirigir, dizer, querer, observar, olhar, acontecer
Trabalho	Buscar, referência, época, além das áreas de atuação das entrevistadas, como voz e atuação		
Teatro	Cinema, arte, vida, escola, professor, grupo		
Curso	Entender, criar, graduação, música, educação, dar, aula		

Fonte: IRaMuTeQ.

A partir do último resultado mostrado acima, destacaram-se três tensões centrais: processo x direção; trabalho x teatro; mulher x homem. A primeira tensão denota que a pesquisa, a ajuda e o cuidado são princípios que perpassam as práticas das entrevistadas em seus processos de encenação, aliados a uma pedagogia que, em princípio, prioriza as relações entre aqueles que compõem o processo. Entretanto, indaga-se aqui sobre a eventual influência dos papéis sociais de gênero na percepção das entrevistadas sobre seus procedimentos: seria o cuidado uma forma de tornar a condução das montagens mais atenta às demandas dos estudantes/atores em formação, ou uma responsabilidade imputada às entrevistadas em seus processos de socialização enquanto mulheres?

A segunda tensão reitera o trabalho enquanto desenvolvimento de habilidades artísticas e que, por sua vez, encontra-se distanciado do teatro. A incongruência presente nesses grupos de palavras se dá no fato de que as entrevistadas possuem trajetórias profissionais majoritariamente dedicadas ao ofício teatral, tanto dentro quanto fora da sala de aula. Pode-se afirmar, com isso, que as suas compreensões sobre arte e teatro ainda não relacionam-se diretamente com a produção de valor na dinâmica capitalista.

Já a terceira tensão reforça a atuação do diretor enquanto aquele que observa, diz e manifesta seus desejos ao assumir a coordenação de um processo criativo. As mulheres novamente estão associadas à experiência e à diferença, como em contraposição às práticas realizadas por homens.

Eu tenho minhas questões, até observando no Cinema, não só no Teatro, como que as coisas retratadas pelos homens, para mim são mais vulgares, em geral são mais vulgares, sobretudo quando olham para questões do universo amplo das mulheres. É sempre um lugar muito sexualizado, é muito reduzido, muito sem sutilezas e sem camadas. Eu acho que é um olhar, em geral, muito recorrente no Cinema. Eu acho que isso reverbera no Teatro, também. [...] Você vê pelo tanto de cena de estupro que tem e por como são retratadas. O modo como elas são colocadas é sempre um mote para alguma coisa, uma desculpa para alguma coisa, não é tratado o tema em si, não é tratada a violência em si. A violência é colocada como propulsão para outra coisa, geralmente uma justificativa para a personagem principal feminina virar uma guerreira e matar todo mundo. [...] É uma visão masculina, e eu super observo como que as mulheres retratam isso, como que elas falam disso, como que elas falam de violência doméstica. É geralmente um pouco menos vulgar, no sentido estético, tem sempre algum cuidado, ou quando é explícito, quando a coisa é de uma crueldade, eu acho que a crueldade é mais mostrada do que a sexualização do corpo, o ato, o gesto em si (MELO, Thálita Motta. Entrevista I [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [36min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia).


Eu acho que isso é um processo, eu nunca quis fazer como homem, mas, evidentemente, há algo estrutural que, provavelmente, me levou a pensar agir de determinada forma, mais usual, e mudar só depois. A minha conclusão hoje, com você aqui, é de que o que é diferente — e aí, eu tenho certeza — é o procedimento. Não tem como uma mulher proceder como um homem, hoje. Como um homem machista, *dono da porra toda* fazia. Uma mulher precisa proceder diferente, sim. Não estou falando de ser boazinha, de ser uma gracinha, nem delicadinha. Não estou falando nada disso, esses são valores machistas. Eu estou falando de entender o seu lugar e refletir sobre como a cena estava posta, como os valores da cena estavam postos para que os homens tivessem sempre poder. Então, acho que esse procedimento vai mudar muita coisa (CLEMENTE, Rita de Cássia. Entrevista II [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 3 arquivos .mp3 [84min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia).

Nós mulheres somos muito versáteis, trabalhamos muito de forma integrada, deixamos as subjetividades aparecerem nas relações... Se torna difícil nos encaixar em um sistema de trabalho que foi normatizado pelos homens na história ocidental das Artes Cênicas. Na hora do reconhecimento, ficamos mais invisíveis... Também percebo a forma como somos abordadas em diversas situações, parece que temos sempre que justificar nossos procedimentos, somos colocadas muitas vezes em dúvida. O que é completamente diferente com os diretores homens. Eles colocam suas propostas sem esse pano de fundo e talvez sejam mais diretos na forma de se relacionar. Alguns são mais tradicionais e mais contidos, outros mais firmes, outros demonstram atitudes machistas e outros são mais leves e mais abertos. Acho complexo falar isso, porque não dá para generalizar. Existem autoritarismos, reprodução do machismo também na mulher, né? (MAURO, Helena Leite. Entrevista III [abr. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [64min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta monografia).

As três entrevistadas apontaram as discrepâncias entre procedimentos assumidos por homens e mulheres na direção de montagens com base em suas próprias vivências, e

concluíram que não apenas a maneira como as relações se estabelecem são distintas, mas também, a efetivação de um produto final e seu tema. Além disso, destacam o tradicionalismo nos modos de direção de homens, evidenciando, também, o apagamento e a desacreditização de mulheres diretoras e dos seus procedimentos.

Figura 10: Análise de Especificidades e AFC

formas	*Mulher_1_T 	*Mulher_2_R	*Mulher_3_H
achar	4.4956	0.2737	-4.9673
coisa	3.1227	0.6852	-5.6149
direção	3.0513	-5.9474	1.2859
entender	1.6681	-0.2715	-1.618
gente	1.4853	0.8187	-3.37
cena	1.3002	-1.1091	-0.2462
pessoa	1.0443	0.7317	-2.4049
riso	0.8869	-1.1591	0.4569
trabalho	0.8281	-6.6794	4.4435
trabalhar	0.6908	-3.8538	2.5605
processo	0.6618	-4.4037	3.241
diretor	0.4893	-1.7263	1.3049
querer	0.4473	2.4034	-4.1221
homem	0.3786	0.3224	-0.4479
dirigir	0.277	-0.3646	0.3529
equipa	0.265	-5.5325	4.5724
espetáculo	0.265	-1.9156	1.8733
vez	-0.2424	0.2695	-0.2462
falar	-0.2645	-0.4843	0.5577
relação	-0.2788	-1.1494	1.3806
forma	-0.3295	-3.4109	3.8474
montagem	-0.3886	-2.748	3.4184
linguagem	-0.402	3.1093	-3.4102
mulher	-0.412	0.9072	-0.7061
aula	-0.591	2.0113	-1.3897
aluno	-0.591	0.7742	-0.3498
dizer	-0.7276	1.1745	-0.546
dar	-0.922	4.1671	-3.0623
vida	-0.9677	0.7742	0.2572
perceber	-0.9677	-1.9156	3.7619
escola	-0.9785	3.8475	-2.6057
arte	-1.1662	2.1527	-0.8896
ficar	-1.2453	0.8641	0.3157
teatro	-1.414	0.3726	0.9596
ator	-1.7313	-0.4357	1.9702
professor	-1.9139	0.3425	1.3049
grupo	-1.9392	1.4053	-0.2224
experiência	-2.009	3.2002	-1.0286
ano	-2.009	1.5191	-0.2462
curso	-2.7477	-0.3047	2.2837
palácio	-3.2424	9.0012	-4.0874

Fonte: IRaMuTeQ.

As formas ativas selecionadas para a análise realizada acima foram os substantivos e os verbos presentes nas entrevistas, cuja frequência mínima de aparição foi de 20 vezes. Com o intuito de identificar o grau de similaridade entre as três entrevistas, a tabela nos mostra as

palavras mais ditas entre os textos — quanto mais negativo for o valor (calculado pelo *software*), menos a palavra foi usada.

Pode-se observar que as palavras “direção”, “trabalho” e “trabalhar”, por exemplo, foram utilizadas com frequência por Helena e Thálita, ao contrário de Rita. Por outro lado, Rita utiliza as palavras “escola”, “arte” e “aula” por mais vezes que as duas outras entrevistadas. É necessário pontuar que, das entrevistadas, Rita é a única que não possui vínculo de trabalho com escolas, atuando na cena belo-horizontina desde o início dos anos 2000 sem pender-se à conciliação de suas atividades com o ensino formal. Estando ela, portanto, mais presente no mercado artístico-teatral (ou menos ligada ao funcionalismo público), quais são as suas perspectivas sobre as relações de trabalho nesse setor?

A entrevistada em questão mencionou a importância das escolas de nível técnico e superior para a formação de atores — reconhecendo que as mesmas não são os únicos meios de profissionalização —, com base em sua trajetória enquanto ex-aluna da primeira turma do curso profissionalizante em Teatro do Cefart. A artista aponta, também, os déficits apresentados por alunos/atores nas formaturas em que dirigiu, no que tange às noções técnicas e de mercado.

O que me conecta às pessoas e aos processos é a possibilidade de criação. Isso é o que me move mesmo. A partir do ponto em que os contextos estão alinhados, eu não entro muito em conflito como diretora, sabe? [...] Depois, eu me afastei do Palácio e, ao me afastar, acabei trilhando os meus caminhos, criando mais, às vezes escrevendo, às vezes buscando outros caminhos como artista da cena. Aí, toda vez que eu volto ao Palácio, eu me ressinto da relação com o texto. Sempre achei que tem sido difícil lidar com um certo déficit de trabalho textual na escola, e acho que inclusive eu tinha esse déficit como aluna, sabe? Eu acho que só depois que eu saí da escola que eu tentei amadurecer um pouco essa relação com o texto teatral, ou com o texto para teatro, ou a relação com a fala... Acho que isso tem sido algo recorrente, um certo déficit mesmo de intimidade com o texto, de capacidade de interpretação das coisas que estão ali... [...] Então, nesses processos todos eu fui ratificando essa ideia de que o grande aprendizado de formandos é uma experiência diferente, que eles não tiveram na escola e que, portanto, vai ter o olhar de uma pessoa que não está ali só para lidar com o déficit, mas sim para pedir, demandar questões técnicas que, supostamente, teriam sido levantadas, trabalhadas, desenvolvidas por esses anos que os atores-alunos ficaram ali. Eu acho isso importante, para mim foi muito importante como aluna ter tido uma experiência com um professor da escola e, depois, um professor de fora (CLEMENTE, Rita de Cássia. Entrevista II [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 3 arquivos .mp3 [84min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia).

Apesar de não mencionar as palavras “trabalho” e “trabalhar” com frequência, Rita descreve os princípios técnicos que norteiam os seus processos no Cefart, alinhando tanto as suas demandas enquanto diretora quanto as dos alunos, enquanto atores em formação. Sem mais assumir a posição de docente na instituição, a entrevistada ainda afirma:

Diferente de ser professora, que me dava muita angústia com essa coisa de ter um limite entre o que eu quero fazer, o que eu gostaria de fazer e o que aquele aluno está precisando naquele momento — ou parece estar —, como diretora esse limite acaba completamente, essa angústia vai a zero, eu entro sem angústia e deixo bem claro que o que vamos fazer é um projeto pensado por mim e pronto (CLEMENTE, Rita de Cássia. Entrevista II [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 3 arquivos .mp3 [84min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia).

Percebe-se, com a fala de Rita, que o seu posicionamento como diretora torna-se mais incisivo ao desprender-se da sala de aula, deixando suas propostas evidentes ao aceitar convites para dirigir espetáculos de formatura. Por outro lado, deve-se observar que sua postura também é passível de reproduzir autoritarismos, uma vez que aparenta estabelecer comportamentos verticalizados perante os estudantes.

Quadro 6: Relação das 20 palavras mais utilizadas pelas entrevistadas, segundo Análise de Especificidades e AFC.

Thalita	Rita	Helena
achar	achar	processo
coisa	mulher	trabalho
direção	coisa	curso
processo	dar	mulher
gente	querer	teatro
mulher	escola	direção
trabalho	gente	trabalhar
cena	experiência	professor
homem	palácio	diretor
querer	homem	falar
riso	teatro	forma
peessoa	ano	equipa
diretor	linguagem	achar
trabalhar	professor	homem
falar	curso	dirigir
dirigir	falar	relação
entender	dirigir	perceber
vez	arte	montagem
teatro	peessoa	riso
relação	processo	ator

Fonte: IRaMuTeQ.

Por fim, com a relação das 20 palavras mais ditas pelas entrevistadas, foi possível perceber a ausência de termos como “professora”, “atriz” e “diretora”, ditas com pouca frequência ao longo das três entrevistas, o que nos indica uma eventual recorrência ao trabalho masculino para a descrição das próprias experiências. Apesar disso, deve-se pontuar que as entrevistadas reconhecem e mencionam o trabalho de encenadoras as quais trabalharam, atestando, inclusive, que foram dirigidas poucas vezes por figuras masculinas.

Eu não fiz muitos trabalhos enquanto atriz na minha vida toda, mas até a última experiência recente, no ano passado, que eu atuei para uma série, foi uma diretora — mas aí, de cinema, né? [...] É completamente diferente, inclusive: a forma teatral e a forma das mulheres no cinema. Mas o que eu observo é que há, ainda, uma escuta grande, uma partilha do tema e das questões que nos cercam. Óbvio que isso me deixa muito mais à vontade do que um processo com um diretor homem, talvez, apesar de que nunca sofri nenhum tipo de constrangimento, porque realmente, não fui dirigida por (muitos) homens (MELO, Thálita Motta. Entrevista I [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [36min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia).

E com o Eid (Ribeiro) foi realmente um aprendizado, até como diretora, porque eu percebi: “ele sabe o que quer, ele tem um caminho, deixa eu tentar chegar lá”. É isso, ele trouxe algo, então eu aprendi muito isso também, eu vou nessa linha quando eu dirijo (CLEMENTE, Rita de Cássia. Entrevista II [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 3 arquivos .mp3 [84min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia).

Das experiências que tive com as diretoras mulheres, todas foram muito interessantes: Cida Falabella, Juliana Pautilla, Raquel Castro, Mônica Tavares. Em minha vida profissional, tive mais experiências com diretores homens do que com mulheres, tanto em processo de escolas, quanto em grupos de teatro. Com os diretores homens, destaco o Marcelo Bones, que foi meu diretor durante 10 anos no Grupo Teatro Andante, e ele era de uma liberdade tamanha, uma pessoa delicada e leve! (MAURO, Helena Leite. Entrevista III [abr. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [64min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta monografia).

É interessante perceber que Rita atesta não querer dirigir como um homem, mas parte das práticas de Eid Ribeiro, diretor da montagem de formatura de sua turma em 1989, para seguir uma determinada linha de direção. Compreende-se, portanto, que “dirigir como um homem” diz mais respeito às relações de poder exercidas por figuras masculinas do que, necessariamente, ao modo de trabalho de um diretor X ou Y.

Quanto à similaridade entre as entrevistas, percebe-se uma aproximação entre Thálita e Helena, que reconhecem com nitidez as opressões vividas ao longo de suas experiências — tanto por parte dos estudantes em processo de montagem, quanto por parte das instituições. Helena menciona, ainda, a influência da cadeira de Interpretação no T.U., majoritariamente ocupada por homens desde a fundação da escola e cuja carga-horária, no currículo antigo, supera as demais disciplinas.

[...] eu acho que violenta, ou mesmo por faltar o respeito por ser uma mulher, no caso jovem — eu sou jovem ainda (*risos*), não tão jovem, mas suficientemente jovem para sofrer opressão de pessoas mais jovens que não respeitam, às vezes, por ser mulher. E de pessoas mais velhas também, que me acham jovem demais pra estar ali. [...] Mas eu passei por algumas situações de constrangimento e de adoecimento em sala de aula, que eu ainda não consigo falar (MELO, Thálita Motta. Entrevista I [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [36min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia).

Tive situação de sobrecarga de violência moral e ética de um aluno comigo... que eu sinto que não aconteceria esse tipo de violência com professores homens. Eu queria ver esse aluno tratar um professor homem como fui tratada, principalmente com os professores de interpretação, pois percebo que é a disciplina de referência deles (dos alunos) no T.U. No currículo antigo, é uma disciplina com uma carga horária imensa em relação às outras, e também não posso deixar de dizer que são ministradas por professores homens. No currículo novo, temos cargas horárias iguais para todas as disciplinas. Vamos ver se muda alguma coisa (MAURO, Helena Leite. Entrevista III [abr. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 1 arquivo .mp3 [64min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta monografia).

Rita também aponta opressões vividas enquanto encenadora no campo educacional — com destaque para violências exercidas por colegas de profissão —, entretanto, ressalta a prevalência de contestações de suas práticas ao dirigir fora de instituições.

Vivi um cancelamento na UFOP, por um Coordenador da escola e a reboque, os professores que se calaram diante da injustiça, mas em geral sempre fui eu fui muito bem recebida — a impressão que eu tenho é que fui muito bem recebida. Eu senti isso mais no mercado, em outros espaços que eu trafeguei quando eu dirigi, ou quando eu atuei. Senti isso, sim. Na escola mesmo, só na UFOP, com um acontecimento muito específico. E já não era tão jovem, não. Eu já tinha ali mais de 30... acho que uns 32 anos. Já tinha alguma experiência, mas aí (na UFOP) foi uma coisa de abuso de poder mesmo. [...] Eu não tinha essa dimensão, não. Eu não tinha essa dimensão do abuso quando eu estava dando aula no Palácio. Eu tive mais essa dimensão quando comecei a me colocar como diretora, direcionando processos. Aí sim, parece que os homens não gostam muito que a gente dirija, que a gente encabece, que a gente esteja ali a dar as diretrizes. Eles se sentem afrontados, não sei. Querem continuar a dar ordens. Ah, isso sim! E as mulheres, algumas, corroboram com estes incômodos masculinos... Algumas, inclusive, são mais misóginas (CLEMENTE, Rita de Cássia. Entrevista II [mar. 2023]. Entrevistador: Ana Luiza Diniz de Carvalho. 3 arquivos .mp3 [84min]. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia).

Com os exemplos mencionados, atesta-se que as entrevistadas compreendem os impactos da opressão de gênero em suas trajetórias, tanto dentro quanto fora da sala de aula, no que diz respeito à concretização de suas propostas e à violência com que são recebidas. Atesta-se, ainda, que as diretoras em questão experienciaram, em espaços de ensino e/ou de criação artística, tentativas de desmoralização e silenciamento — fortemente levantados por Rita, que também aponta o abuso das relações institucionais de poder (assumidas, majoritariamente, por homens) e como interferem na permanência de mulheres no mercado.

8. Considerações Finais

A opressão de gênero na dinâmica capitalista configura-se como um processo de subjugação das mulheres pelos homens que se expressa de distintas formas, como na produção de habilidades imputadas às mulheres e aos homens enquanto biológicas e naturais, concebidas de acordo com as necessidades de produção e de reprodução da vida e alterando-se historicamente, na medida em que novos modos de produção emergem. Ainda que, na perspectiva marxiana, as relações de exploração atingem tanto homens quanto mulheres (enquanto membros da classe trabalhadora), percebe-se que os impactos da fusão patriarcado-racismo-capitalismo manifestam-se em condições ainda piores de vida e trabalho para as mulheres de distintas formas, dentre elas a responsabilização pelas atividades de reprodução da força de trabalho.

No que diz respeito ao processo de regulamentação e profissionalização dos artistas de Teatro no Brasil, entre a primeira e o início da segunda metade do século XX, compreende-se que a participação do Estado deu-se de maneira a efetivar uma identidade cultural, pautada nos modos europeus de produção artística e fortemente utilizada enquanto propagação do discurso nacionalista. Os ensinamentos técnico e superior de áreas teatrais sofrem, também, influência dos ideais burgueses de educação, sendo passíveis de reprodução de opressões em benefício ao capital.

Sobre os princípios de Direção Teatral e a (limitada) participação de mulheres na coordenação criativa de espetáculos ao longo da história, reiteram-se as características atribuídas socialmente aos homens e às mulheres enquanto responsáveis pela dessemelhança na atuação entre os dois grupos, sendo o primeiro lido como mais apto para tomar decisões com assertividade, e o segundo, relegado ao cuidado e à passividade. Para além da Direção Teatral, percebe-se que tais valores moldam distintas esferas da sociedade, em que a participação de mulheres em cargos de maior relevância e/ou poder é restringida.

Quanto às perspectivas pedagógicas, ressalta-se a necessidade do rompimento de práticas que reforcem os papéis sociais de gênero atribuídos às mulheres, responsabilizando-as por questões de ordem social, política e econômica. Não descarta-se, aqui, o compromisso de professoras em desempenhar uma educação crítica, mas que para ser libertária, de fato, deve também tensionar as relações de desigualdade postas pela classe dominante, a começar pelo reconhecimento da profissão enquanto setor trabalhista, sem que a amorosidade pelo que/para quem se ensina torne-as subjugadas cegamente à própria condição.

A análise quantitativa das fichas técnicas dos espetáculos do T.U. e do Cefart apresentou a espantosa (ainda que presumida) ausência de mulheres assinando a Direção Geral das montagens, fato que reitera a normalização de homens em funções que exijam a tomada de decisões. Ao acionarmos o recorte de raça, a discrepância na participação de mulheres nessa função é ainda maior.

Já os relatos das entrevistadas corroboram com as discussões sobre violência de gênero, tanto no campo artístico, quanto no campo educacional. Por meio das análises das entrevistas, infere-se que as particularidades da opressão de gênero no setor teatral se dão na contestação e na recusa de ideias propostas por diretoras-pedagogas em processos, além das tentativas de silenciamento e de desmoralização dos seus procedimentos e trajetórias. Ao mesmo tempo em que assumem a mediação e o cuidado enquanto estratégias de resolução de conflitos, seja dentro ou fora de instituições formais, acabam reconhecendo a necessidade de operarem “como homens” para serem ouvidas — ainda que discordem desse princípio.

Além disso, faz-se necessário afirmar que no campo pedagógico, a posição de autoridade assumida por professoras na condução de processos de ensino e de criação é confundida, por vezes, com práticas autoritárias e de poder incontestável, o que não ocorre na mesma intensidade com professores. Com isso, acabam por ser questionadas de maneira indevida, tendo como pano de fundo o discurso da horizontalidade — almejada nas relações entre os sujeitos implicados no fazer artístico — que, na prática, acarreta disputas de narrativas capazes de ofuscar a condição dessas mulheres como vítimas de opressões e retratá-las, portanto, como opressoras.

Sendo assim, conclui-se que a discussão sobre opressão de gênero não aparta-se dos tensionamentos de classe, uma vez que engendram-se mutuamente para a manutenção de relações desiguais e de dominação entre grupos sociais. Atesta-se, também, que o setor teatral, apesar de ser lido como um espaço de potencial crítica aos padrões sociais, não está isento de reproduzir valores de opressão sobre grupos minoritários, uma vez que está inserido na dinâmica capitalista e, portanto, inclina-se aos interesses da classe dominante.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPEd, n. 19, p. 20-28, abr. 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 21 abr. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 5.492/28** (Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatraes). Rio de Janeiro, 1928.

_____. **Decreto-lei nº 92** (Cria o Serviço Nacional de Teatro), Rio de Janeiro, 1937.

_____. **Lei nº 4.641/65** (Dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes). Brasília, 1965.

_____. **Lei nº. 6.533/78** (Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artista e de Técnicos em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências). Brasília, 1978a.

_____. **Decreto nº. 82.385/78** (Regulamenta a Lei 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências). Brasília, 1978b.

CAMARGO, Brígido Vizeu; JUSTO, Ana Maria. IRAMUTEQ: Um Software Gratuito para Análise de Dados Textuais. **Periódicos Eletrônicos em Psicologia**. Ribeirão Preto: v. 21, nº 2, p. 513-518, dez. 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2013000200016>. Acesso em: 17 mai. 2023.

CENSO 2022 já alcançou quase metade da população estimada do país. **Governo Federal**, out. 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/pt-br/noticias/educacao-e-pesquisa/2022/10/censo-2022-ja-alcancou-quase-metade-da-populacao-estimada-do-pais>>. Acesso em: 08 abr. 2023.

DEZ anos de Economia da Cultura no Brasil e os Impactos da Covid-19: um relatório a partir do painel de dados do observatório Itaú Cultural. **Observatório Itaú Cultural**, 2020. Disponível em: <https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100687/EconomiadaCulturanoBrasileosImpactosdaCOVID-19_PaineldeDados_nov.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2022.

ECONOMIA Criativa 3º trimestre de 2022 — Análise do Mercado de Trabalho da Economia Criativa e Notas Sobre a Questão Racial na Economia Criativa. **Observatório Itaú Cultural**, dez. 2022. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/publicacoes/boletins/economia-criativa-3o-trimestre-de-2022-analise-do-mercado-de-trabalho-da-economia-criativa-e-notas-sobre-a-questao-racial-na-economia-criativa>>. Acesso em: 8 abr. 2023.

FCS. **Cefart Teatro**: 30 anos em cena. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2016, 151 p.

FEDERICCI, Gabriel. **Haydée Bittencourt**: Esplendor do Teatro. São Paulo: Imprensa Oficial, Coleção Aplauso, 2010, 406 p.

FREIRE, Paulo. **Professora sim, tia não**: cartas a quem ousa ensinar. São Paulo: Editora Olhos D'Água, 1997, 84 p.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Editora Atlas, 4ª ed., 2008.

GOMES, Edmundo de Novaes. **Teatro Político em Belo Horizonte**: Entre a Resistência e a Persistência. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013, 227 p.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral**: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos. Natal: EDUFRN, 2016, 179 p.

ILO, Isaiah; OWOBAMIRIM, Doyin. **Women Gender Role and Theatre Directing**. [S.I.], 2021, 11 p. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/349506957_WOMEN_GENDER_ROLE_AND_THEATRE_DIRECTING>. Acesso em: 09 abr. 2023.

MULHERES nas direções dos espetáculos de formatura de cursos técnicos em Teatro de Belo Horizonte: TU, Cefart e Valores de Minas/Cicalt. **Mistura Teatro**, 2020. Disponível em: <<https://www.misturateatro.com/mulheres-direcao-teatral>>. Acesso em: 29 nov. 2022.

OLIVEIRA, Letícia Mendes. (In)visibilidades e empoderamentos das encenadoras no teatro brasileiro. **Revista Urdimento**. Florianópolis: v. 3, n. 33, p. 157-173, dez. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018157/9463>>. Acesso em: 16 abr. 2023.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, Patriarcado, Violência**. São Paulo: Editora Expressão Popular, Fundação Perseu Abramo, 2a ed., 2015, 159 p.

_____. **O Poder do Macho**. São Paulo: Editora Moderna, 1987, 134 p.

SALVIATI, Maria Elisabeth. **Manual do Aplicativo Iramuteq (versão 0.7 Alpha 2 e R Versão 3.2.3)**. Planaltina: mar. 2017, 93 p. Disponível em: <<http://www.iramuteq.org/documentation/fichiers/manual-do-aplicativo-iramuteq-par-maria-elisabeth-salvati>>. Acesso em: 17 mai. 2023.

SANTOS, Raina Costa; ARTUSO, Alysson Ramos; JUNIOR, Wilson Lemos. A Profissionalização em Teatro na Educação Profissional e Tecnológica no Brasil. **Revista Mundi Sociais e Humanidades**. Curitiba: v.6, n. 2, ago-dez, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ifpr.edu.br/index.php?journal=MundiSH&page=article&op=download&path%5B%5D=1724&path%5B%5D=796>>. Acesso em: 27 nov. 2022.

SOUZA, Marília Duarte. **“Ser Trabalhadora Produtiva é antes um azar”**: a expansão da exploração capitalista sobre o trabalho reprodutivo. Dissertação (Mestrado em Administração) — Programa de Pós-Graduação em Administração da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2020, 117 p.

TORRES, Walter Lima. O que é Direção Teatral?. Florianópolis: **Revista Urdimento**, v. 1, n. 9, dez 2007, p. 111-121.

VERAS, Júlia Sant'Anna dos Santos. A história da encenação brasileira – um fragmento feminino. **Anais do VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas**. Campinas, n. 4, out. 2019. Disponível em: <<https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/article/download/680/559>>. Acesso em: 16 abr. 2023.

VERAS, Flávia Ribeiro. Os artistas como trabalhadores: a sua história através dos arquivos da polícia. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História — ANPUH**. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308061003_ARQUIVO_anpuhartigorev isto.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2022.

Apêndices

Apêndice A — Relação Geral de Montagens do T.U.

Espetáculo	Ano	Direção	Demais Direções e Assistências
O Jogador e a Morte	1952	Vincenzo Spinelli	Ficha técnica não encontrada
A Sinfonia do Mar e do Vento			
A Patente			
	1953		
	1954		
	1955		
Os Dois Galos	1956	Jean Bercy	***
Campbell de Kilmhor			
O Pedido de Casamento			
Espetáculo de Pantomima		Ficha técnica não encontrada	Ficha técnica não encontrada
A Bruxinha que Era Boa	1957	Carlos Kroeber	
Nossa Cidade			
Crime na Catedral	1958	Giustino Marzano	
O Apollo de Bellac	1959		
	1960		
Leonor de Mendonça	1961	Haydée Bittencourt	***
Eles Não Usam Black-Tie	1962	Jota Dângelo	Ficha técnica não encontrada
O Noviço		Haydée Bittencourt	Assistente de Direção: Júlio Varella; Ajudantes: Brasil de Almeida, Edmar Pereira, Necésio Rodrigues e Ildeu de Araújo
O Pagador de Promessas			Direção de Cenas: Júlio Varella; Direção do Coro: Geraldo Maia
Vestido de Noiva	1963		Assistente de Direção: Joaquim Soares; Assessor: Júlio Varella
O Telescópio			Assistente de Direção: Ezequiel Neves; Assessor: Júlio Varella
Sonho de Uma Noite de Verão	1964-1965		Assessor: Júlio Varella
A Farsa de Inês Pereira	1965		Assistente de Direção: Eid Ribeiro
Auto de Vicente Anes Joeira	1965-1967		Assistente de Direção: Alisson Vaz
As Noivas	1966		Assistentes de Direção: Joselice Olympia, Eid Ribeiro e Hertton Roitman;

Espectáculo	Ano	Direção	Demais Direções e Assistências
			Assessor da Direção: Júlio Varella
Bodas de Sangue			Assistentes de Direção: Moacir Salviano, Genoveva Gil, Joselice Olympia, Luiz Gonzaga e Edivar Rezende
Seis Personagens à Procura de um Autor	1967		***
As Três Irmãs	1967-1968		
Véspera de Reis			
Maria Minhoca	1968		<i>Ficha técnica não encontrada</i>
O Tartufo	1969		***
Jacques, ou a Submissão	1970-1971		
O Futuro Está nos Ovos	1970		
O Patinho Torto	1971		Assistente de Direção: Marilene Nazário
O Rei Seleuco	1972		
Partida de Buraco			
Viagem Feliz de Trenton a Camden	1972	João Etienne	Assistente de Direção: José Rinaldo
Nossa Cidade			***
5 Momentos do Romance Brasileiro		Otávio Cardoso	<i>Ficha técnica não encontrada</i>
3 Momentos do Teatro Brasileiro	1973	João Etienne	<i>Ficha técnica não encontrada</i>
O Contratador dos Diamantes	1973-1974		Assistente de Direção: Helvécio Ferreira
As Feiticeiras de Salém	1974		***
Sonho de Uma Noite de Verão	1975		
Vereda da Salvação	1975-1976		Assistente de Direção: Celso Perrone
Sonho de Uma Noite de Verão	1976-1977	Haydée Bittencourt	Assistente de Direção: Vicente Amaral
Os Irmãos Dagobé	1977		***
A Escada	1978		Assistente de Direção: Atenágoras Gandra
Ifigênia de Ouro Preto	1979		Assistentes de Direção: Antônio Edson, Aldo Gardini, Armando Brandão, Hastor Gonçalves.
A Invasão			Assistente de Direção: Antônio Edson
Doze Homens e Uma Sentença	1980	Otávio Cardoso	***
As Casadas Solteiras			
A Vida é Sonho	1981	Haydée Bittencourt	

Espectáculo	Ano	Direção	Demais Direções e Assistências
Vereda da Salvação	1982		Assistente de Direção: Regina Maia e Carlos Magno
Marat-Sade	1983		Assistentes de Direção: Carlos Magno e Ronan Duvalle
O Café	1984		Assistentes de Direção: Ivete Rodrigues e Joaquim Montiel
A Casa de Bernarda Alba	1985	Otávio Cardoso	***
Rasto Atrás			
Encontros Mineiros	1986	Fernando Linares, Geraldo Vidigal, Palmira Barbosa e Paulo César Bicalho	
Garimpo — Lugar Ao Sol	1987	Wenceslau Coimbra Filho	Direção de Montagem e Cenário: Marcos Segundo; Assistente de Direção e Contrarregra: (Maria de) Fátima Veloso; Direção Musical: Nilo Sérgio S. Costa
O Homem Sentado			Direção de Montagem e Cenário: Marcos Segundo; Assistente de Direção e Contrarregra: (Maria de) Fátima Veloso; Direção Musical: Nilo Sérgio S. Costa
Até Que a Morte Nos Separe	1988	Paulo César Bicalho	Assistente de Direção: Tarcísio Ribeiro Junior
Os Sete Gatinhos		Fernando Linares	Vídeo e Assistência de Direção: Claudio Magalhães
O Boi Daruê		Fernando Limoeiro	***
Apareceu a Margarida	1989	Kalluh Araújo	
A Cantora Careca	1990	Ítalo Mudado	
A Máquina Infernal	1991	Carlos Rocha	
O Balcão	1992	Wilson Oliveira	Assistente de Direção: Marcus Tafuri
A Tempestade	1993	Bya Braga	Assistente: Tarcísio Ribeiro Junior
O Rei da Vela	1994	Bya Braga e Tarcísio Ribeiro Jr.	Assistente de Direção: Tarcísio Ramos Homem
A Alma Boa de Setsuan	1995	Cida Falabella	Assistentes de Direção: Glicério do Rosário e Fernando Limoeiro Música e Direção Musical: Rafael Grimaldi

Espetáculo	Ano	Direção	Demais Direções e Assistências
Divinas Palavras	1996	Fernando Mencarelli	Assessoria Cênica: Antônio Edson Direção Musical: Ernani Maletta e Maurílio Rocha Orientação de Interpretação: Bya Braga
Troços e Destroços	1997	João das Neves	Assistente de Direção: Bya Braga Direção Musical e Preparação Vocal: Titane
Ó: A Família do Seu Nelsino Tem Insônia!	1998	Paulo César Bicalho e Papoula Bicalho	Direção Musical e Preparação dos Atores: Kristoff Silva
As Feiticeiras de Salém	1999	Roberto Cordovani	***
Com-Passos	2000	Cristina Tolentino	Direção Vocal: Alba Valéria
Jogos na Hora da Sesta	2001	Fernando Linares	Assistente de Direção: Myriam Tavares
O Inspetor Geral		Glicério do Rosário	***
J.B. Archibald MacLeish		Fabício Andrade	
Krapp	2002	Silvana Stein	Assistente de Direção: Heloisa Domingues
Na Colônia Penal	2003	Glicério do Rosário	***
Pedreira das Almas	2004	Rogério Lopes	Diretor Musical: Sérgio Pererê
FIM	2005	Alexander Moraes	***
HOMINI	2006	Núcleo de Criação e Direção (Denise Pedron, Helena Mauro, Maria Claro Lemos, Fernando Limoeiro)	Direção de Cena: Helena Mauro
Peer Gynt	2007	Fernando Linares	***
A Via-Crucis do Corpo	2008	Alexander Moraes	Assistente de Direção: Rafael Protzner; Direção Musical: Amanda Prates e Larissa Mattos
Rosinha do Metrô	2009	Raquel Castro	Direção Vocal: Helena Mauro; Direção Musical: Helena Mauro e Raquel Castro

Espetáculo	Ano	Direção	Demais Direções e Assistências
Juguetes Peregrinos	2011	Rogério Lopes	Direção Musical e Preparação Vocal: Helena Mauro; Direção de Ator: Helena Mauro e Rogério Lopes
Pequenos Romances	2012	Tarcísio Ramos Homem	***
Capitães de Areia	2013	Rogério Lopes	Direção Musical: Sérgio Pererê
Minha Querida			Direção de Ator: Helena Mauro e Rogério Lopes
Abraço	2014	Helena Mauro	Assistente de Direção de Cenas: Tarcísio Ramos Homem
A Moça do KM 70	2015	Fernando Limoeiro	Direção Musical: Max Herbert e Helena Mauro
Sétimo: Roube um Pouco Menos	2016	Fernando Linares	Direção Musical: Helena Mauro
Os Negros	2017	Rogério Lopes	Direção de Arte: Tereza Bruzzi e Cristiano Cezarino; Direção Musical: Júlia Dias; Assistência de Direção (Os Negros): Rikelle Ribeiro;
A Cerimônia			Diretores de Cena: Rogério Lopes, Helena Mauro, Júlia Dias e Mônica Tavares
EIA	2018	Mônica Tavares	Assistência (de Direção) de cenas: Fabrício Trindade; Direção Musical e Preparação de Cenas: Camila Jorge
(+55) — Inverter-te-ei antes que te transformem mais uma vez em um mal-entendido	2019	Fabrício Trindade	Assistente de Direção: Clara Fadel; Direção Musical: Tatá Santana; Direção de Produção: Jéfferson Góes
Formatura online (cenas curtas baseadas na obra de Murilo Rubião)	2020/2021	Criação Coletiva	***
GOLD	2021/2022	Tarcísio Ramos Homem	Direção de Arte: Thálita Motta; Assistência de Direção de Arte: Clara Fadel
Além do Rio	2022	Rogério Lopes	Direção Musical: Júlia Tizumba
Baile		Thálita Motta	Direção de Prática Vocal, Texto e Canto: Michele Bernardino Direção Musical e Trilha Sonora: Pâmella Rosa

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas técnicas e nos materiais virtuais de divulgação dos espetáculos do Teatro Universitário (Arquivo T.U.).

Apêndice B — Relação Geral de Montagens do Cefart

Espectáculo	Ano	Direção	Demais Direções e Assistências
Flor da Obsessão	1989	Eid Ribeiro	Assistente de Direção: Nanna de Castro
Musical Brecht		Luiz Paixão	Direção Musical: Sérgio Canedo
Instituto Primavera	1990	Carlos Rocha	Assistentes de Direção: Luiz Carlos Garrocho, Chico Assis e Lelena Lucas
O Elogio da Loucura		Carmen Paternostro	Assistentes de Direção: Ângela Mourão, Lúcia Ferreira e Wilson Oliveira
Amores Profanos	1991	Luiz Paixão	Direção Musical: Demétrio Bogéa
Martim Cererê		Paulinho Polika	Assistente de Direção: Beatriz Myrrha
Fuenteovejuna	1992	Marcelo Castilho Avellar	***
O Despertar da Primavera		Fernando Linares	Assistente de Direção: Lúcia Ferreira
Teledum	1993	Wilson Oliveira	***
Bodas de Sangue		Cida Falabella	***
As Troianas	1994	Raul Belém Machado	Assistência de Direção: Iara Fernandez
Um Dia Muito Louco ou As Bodas de Fígaro		Marcelo Castilho Avellar	Assistência de Direção e Preparação Corporal: Sérgio Marrara
O Mambembe	1995	Chico Pelúcio	Assistente de Direção: Marcelo Bones
Circo Bizarro		Eid Ribeiro	Assistente de Direção: Iara Fernandez
A Intrusa	1996	Raul Belém Machado	Assistente de Direção: Wilson Oliveira
O Processo		Carlos Rocha	Assistência de Direção e Preparação Corporal: Sérgio Marrara
Lisístrata	1997	Rita Clemente	***
Salomé		Antônio Melo	***
Ensaio Sobre a Cegueira	1998	Cida Falabella	Assistente de Direção: Rita Clemente
TRAÍÇÃO, Jogos de.	1999	Gláucio Machado (usa o termo “encenador”)	***
Radical Brecht		Marcelo Bones	Assistência de Direção e Preparação Corporal: Ângela Mourão
Fuleirices em Fuleiró	2000	Marcos Vogel	***
Perdoa-me por me Traíres		Kalluh Araújo	Professores acompanhadores do processo: Ivânia Marinho (voz), Paulo Brabec (corpo), Ildeu (improvisação)

Espectáculo	Ano	Direção	Demais Direções e Assistências
A Terra Prometida	2001	Walmir José	Assistentes de Direção: Glória Reis, Ildeu Ferreira e Lúcia Ferreira; Direção e Preparação Musical, Rítmica e Vocal: Marco Flávio Alvarenga e Ricardo Garcia
Pedro Páramo		João das Neves	Assistente de Direção: Ildeu Ferreira; Direção de Produção: Simone Rangel; Assistente (Prod.): Fabrício Andrade
O Caso Woyzeck	2002	Lenine Martins	Assistente de Direção: Marina Miranda; Direção Musical: Ricardo Garcia; Direção e Produção: Simone Rangel
Vereda da Salvação		Marcelo Bones	Assistente de Direção: Ângela Mourão; Direção Musical: Ricardo Garcia
A Barrigada	2003	Ângela Mourão	Assistente de Direção: Marcelo Bones; Direção de Criação e Confecção de Máscaras: Márcia Torquato
Guernica, Fragmentos de Arrabal		Carlos Gradim	Assistência de Direção e Dramaturgia: Lenine Martins; Direção Musical: Ricardo Garcia
Ato Variado	2004	Mauro Xavier	Dramaturgia e Assistência de Direção: Nélida Prado; Direção Musical: Gil Amâncio e Marco Flávio Alvarenga
O Balcão		Lenine Martins	Assistentes de Direção: Márcia Torquato e Alexander de Moraes; Direção Musical: Ricardo Garcia
Festa de Casamento	2005	Eid Ribeiro	Assistente de Direção: Cristiane Moreira
Cósmicas ou Quando Cosme Lançou-se em Uma Viagem		Lenine Martins	***
Cem Mil Derradeiros Instantes	2006	Marcelo Bones	Assistente de Direção: Ângela Mourão; Direção Musical: Ricardo Garcia
Match de Improvisação		Mariana Muniz	Assistente de Direção: Carolina Bahiense; Direção Musical: Gil Amâncio
A Mim, Amnésia	2007	Criação/Direção Coletiva	***
O Rinoceronte		Rita Clemente	Direção Musical: André Viéri
Álbum de Família	2008	Mônica Ribeiro e Carlos Gradim	Supervisão de Pesquisa: Glória Reis
Estamos Trabalhando Para Você		Lenine Martins	***
A Rosa dos Tempos	2009	Cristiano Peixoto	***

Espectáculo	Ano	Direção	Demais Direções e Assistências
O Jogo da Velha - do outrolado do decá		Zé Walter Albinati	Direção Musical: Ricardo Garcia
Sua Cabeça é a Lei de Mac	2010	Juliana Pautilla	***
Delírio em Terra Quente		Grupo Espanca! (Aline Vila Real, Grace Passô, Gustavo Bones e Marcelo Castro)	Núcleo de Direção de Arte: Adeliane Melo, Bruno Cuiabano, Clécio Luiz, Luciana Brandão e Roberta Torres; Assistência na Preparação de Atores: Cristiano Peixoto
Havia	2011	Kênia Dias e Ricardo Garcia	Direção de Cena e Pesquisa de Movimento: Kênia Dias; Direção de Arte: Ricardo Garcia; Assistente de Direção e Produção: Camila Morena
A Gaivota		Anderson Aníbal	Assistente de Direção: Sérgio Penna
Desvios Urbanos	2012	Lenine Martins	Provocador Conceitual: Luiz Carlos Garrocho
Play Me		Rodrigo Campos	Direção de Fotografia: Rodrigo Campos (espetáculo com transmissão online)
A Alma Boa de Setsuan	2013	Glicério do Rosário	Assistente de Direção: Walmir José; Direção Musical e Trilha Sonora: Washington Vitalino e Pedro Amorim
Antepenúltima Estação		Ângela Mourão	Assistente de Direção: Marcelo Bones
Esta Não é uma Peça Infantil	2014	Lenine Martins	Direção de Arte: Fernando Lima e Lenine Martins
Estranhas Ocupações		Odilon Esteves	***
A Máquina de Fazer Espanhóis	2015	Cláudio Dias	***
19:45!		Rita Clemente	Assistente de Direção: Antônio Mello
#Cortiço	2016	Lenine Martins	***
Litoral		Grupo Quatroloscinco (Assis Benevenuto, Ítalo Laureano, Marcos Coletta e Rejane Faria)	Direção Musical: Gil Amâncio; Orientação Teórica: Nicolas Alexandria
Menos de Nós	2017	Adélia Carvalho e Ricardo Carvalho de Figueiredo	***
Manual Dx Guerrilheirx Urbanx		Marina Viana	Codireção: Henrique Limadre e Cléo Magalhães; Direção de Movimento: Guilherme Morais
Há Algo de Podre no Reino da Dinamarca	2018	Rogério Araújo	Direção Vocal: Ana Hadad; Direção Corporal: Carolina de Pinho

Espectáculo	Ano	Direção	Demais Direções e Assistências
Eclipse Solar		Ricardo Alves Jr.	Assistência de Direção: Rafael Batista; Direção de Arte: Luiz Simões; Direção Musical: Lucas Nicoli
Montagem	2019	Vinicius de Souza	Assistência de Direção e Dramaturgia: João Emediato e Marcelo Castro; Direção de Arte: Gabriela Dominguez, Lúcio Honorato e Luiz Dias;
VINTE		Márcio Abreu	Assistentes de Direção: Lydia Del Picchia e Rafael Lucas Bacelar;
Woyzeck 3G (TN)	2020	Thálita Motta	Direção de Atuação: Raquel Castro; Direção Coreográfica: Thales Brener Ventura; Assistência de Direção Coreográfica: Douglas Rosalino e Bernardo Rocha; Direção de Texto: Ana Hadad; Direção de Fotografia, Montagem e Câmera: Kleber Bassa Direção de Arte: Thálita Motta, Janaina Rolla, Jéssica Luiza Cardoso, Maria Mariano e Bernardo Rocha
SHARING: the night (TD)	2020 / 2021	Júlio Vianna	Direção Musical: Ernani Maletta; Direção de Arte: Tereza Bruzzi, Ed Andrade e Cristiano Cezarino (Barracão UFMG); Assistentes de Direção de Arte: Rayssa Scalabrino, Laysla Araujo
...Incomoda, Incomoda, Incomoda... (TD)		Rita Clemente	Assistência de Dramaturgia e Criação: Priscila Natany; Coreografia e Direção de Movimento: Priscila Natany; Direção de Fotografia: Kleber Bassa
Haverá Festa Com o Que Restar (TN)	2020 / 2021	Rafael Lucas Bacelar e Pedro Kosowski	Direção de Arte e Orientação Visagismo: Gabriela Dominguez; Direção de Fotografia, Edição e Montagem: Kleber Bassa
Aliç N'País D'Jôgo D'Bic (TD)	2021	Thálita Motta e Thales Brener	Assistente de Direção: Bernardo Rocha; Direção Coreográfica: Thales Brener Ventura; Direção Vocal: Ana Hadad e Rainy Campos; Direção de Arte: Luiz Dias e Thálita Motta; Direção de Fotografia: Kleber Bassa e Thálita Motta
Enquanto Houver Vida (TN)		Cláudia Assunção e Mariana Ruggiero	Assistente de Direção: Juan Queiroz; Direção Audiovisual: Silvia Godinho; Diretora de Arte: Carolina Gommès; Diretor de Movimento: Bruno Maracia
Esquina Esta (TD)	2022	Ana Hadad e Raquel Pedras	Direção de Texto: Michele Bernardino; Direção de Movimento: Andrea Anhaia

Espetáculo	Ano	Direção	Demais Direções e Assistências
Ópera Operária (TN)	2022	Lucas Fabrício e Rainy Campos	Direção Musical: Rainy Campos
Plataforma 23 (TD)	2022	Graziele Sena	***
Pássaros na boca ou as coisas que perdemos no fogo (um cabaré brutal) (TN)	2022	Raquel Castro e Marcelo Veronez	***

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas técnicas do livro "Cefart Teatro: 30 anos em cena", da Fundação Clóvis Salgado, e nos materiais virtuais de divulgação dos espetáculos.

TN = Turma Noturna

TD = Turma Diurna

Apêndice C — Roteiro Geral das Entrevistas

A OPRESSÃO DE GÊNERO NO SETOR TEATRAL:

experiências de professoras nas direções dos espetáculos do T.U. (UFMG) e do Cefart (FCS)

Pontos:

- Trajetória formativa e chegada à docência;
- Dificuldades encontradas no campo artístico/pedagógico;
- Ser mulher na direção teatral: os impactos do machismo e da opressão de gênero na carreira;
- Relação família-carreira: papéis sociais esperados e os impactos na vida profissional;
- Estratégias utilizadas por diretoras-professoras durante o(s) processo(s) criativo(s).

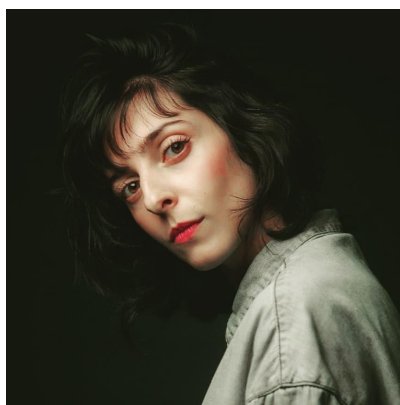
Perguntas:

- 1) Conte-me sobre a sua trajetória de formação até o início da sua carreira como docente no ensino técnico de teatro;
- 2) Durante a sua trajetória como atriz, você foi dirigida por mulheres? Se sim, como foi a experiência?;
- 3) Retomando a história do T.U./Cefart: com base nas fichas técnicas dos espetáculos da(s) escola(s), você assinou a Direção Geral do(s) espetáculo(s) “XXXX”. Conte-me um pouco sobre os processos e a sua relação com as turmas;
- 4) Ainda enquanto docente, com vínculo formal na(s) instituição(ões), você assinou direções de montagens fora da escola? Se sim, o que as difere das formaturas? Como foi a relação com a equipe?;
- 5) Pensando nos papéis sociais de gênero imputados às mulheres (tais como o cuidado do lar e a maternidade) e na relação família-carreira: quais foram os impactos dos mesmos na sua trajetória profissional/formativa?
- 6) Em algum desses processos, tanto dentro quanto fora da sala de aula, você vivenciou ou presenciou algum tipo de violência ou opressão de gênero? Se sim, poderia detalhar o ocorrido?;
- 7) Como você analisa as diferenças entre direções assinadas por homens e direções assinadas por mulheres?

Apêndice D — Entrevista I: Thálita Motta

Pesquisa	“A opressão de gênero no setor teatral: experiências de mulheres nas direções dos espetáculos do T.U. (UFMG) e do Cefart (FCS)”		
Pessoa entrevistada	Thálita Motta Melo	Foto	Matheus Soriedem
Entrevistadora	Ana Luiza Diniz de Carvalho		
Local	Teatro Universitário (UFMG)	Data	28/03/2023
Transcrição	Ana Luiza Diniz de Carvalho	Duração	36min46s

AC: Então, eu queria que você me contasse um pouquinho sobre a sua trajetória de formação até o início da sua carreira enquanto docente no ensino técnico de teatro.



TM: É engraçado isso. Eu sempre me vi muito nesse lugar de diretora, mais por esse olhar do todo, um olhar que é de fora e que é de dentro. Quando eu fui para a minha graduação, eu já queria direção. Eu lembro que eu respondi que eu queria direção, só que eu não sabia muito bem onde eu estava, então eu estava na Licenciatura e querendo direção, estava um pouco deslocada. Mas eu já sabia que tinha a ver com isso. Eu já pensava antes, fazendo ali o teatrinho de fundo de quintal, eu já pensava

muito na encenação, sem entender. Não era muito atriz, não. Não tinha essa *pira* de ser atriz, eu tinha a *pira* de pensar a encenação, sem entender que era isso o que eu fazia. Só que eu fiz Licenciatura, mas na Licenciatura a gente tinha algumas cadeiras de direção, então eu aproveitei para experimentar esse lugar lá, e depois que eu vim para Belo Horizonte eu fiz alguns trabalhos em cenas curtas e eu acho que a minha formação é, basicamente, a partir do (Festival de) Cenas Curtas do Galpão (Cine Horto) (*risos*), porque aí eu pude experimentar ideias que eram embrionárias, que eram pequenas, mas que poderiam ser trabalhadas diretamente com o público, diretamente com a resposta que o público do Festival de Cenas Curtas dá, que é muito imediata, que diz de um calor ali que é algo que eu sempre gostei muito, que é entender como que o público percebe a cena, muito a partir da recepção, a coisa da direção a partir da recepção.

E aí eu fui desenvolvendo, essa coisa de estar em um curso técnico trabalhando, dando aula no curso técnico e fazendo a partir da visualidade também me ajudou bastante a acompanhar

processos de diretoras e de diretores. Então, eu estava ali com um pezinho na visualidade e um pezinho na encenação, observando o pessoal dirigir, observando como cada um estabelecia seus métodos ou conduzia os seus processos, meio que aprendendo ao mesmo tempo. Eu acho que eu aproveitei bastante a coisa da minha formação não-formal acompanhando processos, acompanhando pessoas e encenadores/encenadoras que são referências em Belo Horizonte. Eu acho que eu aprendi bastante a desenvolver, também, o meu jeito de trabalhar, a partir da observação e da experiência com essas cenas que eu dirigi — seis cenas curtas, ou sete, e depois desenvolvendo espetáculos.

03min20s

AC: Mas pode-se dizer que essa relação com a direção começa da sua trajetória enquanto licencianda, esse desejo...

TM: Não, eu não sabia o que era a Licenciatura quando eu entrei na graduação. Eu não entendi muito bem a diferença entre Bacharelado e Licenciatura, não estava muito evidente para mim. Eu escolhi a Licenciatura porque era um curso noturno, e eu tinha que trabalhar. Então, foi uma escolha meio de sobrevivência. E aí, eu fui entendendo o que era a Licenciatura, mas ao mesmo tempo eu fui me apaixonando pela Licenciatura, e não quis deixar uma coisa pela outra. Hoje entendo como as duas coisas são parecidas, similares, e como uma coisa afeta a outra no meu trabalho. A minha perspectiva de professora e de diretora são muito próximas, muito próximas. É até estranho.

04min20s

AC: Então, durante a sua trajetória como atriz, ou como profissional do Teatro em formação, você foi dirigida por mulheres?

TM: Basicamente.

AC: Majoritariamente?

TM: Majoritariamente.

AC: Você conseguiria descrever essas experiências? Ou alguma que te marcou mais.

TM: Na minha graduação, por exemplo, tudo que eu atuei foi direção de mulheres. Agora, pensando aqui, eu acho que nunca fui dirigida por homens! (*risos*) Não, fui dirigida por um homem, o Paulinho Maffei. Engraçado. Eu acho que eu já peguei, no momento na coisa do estudo e da pesquisa, em que a gente já estava pensando nessas coisas da mulher, do feminismo, e de outras formas, claro. Acho que ainda são muito embrionárias. Mas a gente já sabia que a gente queria falar um pouco desse universo de opressão e etc. Então, meio que a gente já se articulava quase que naturalmente, meio que intuitivamente para tratar das nossas questões. Eu acho que foram experiências muito diversas, lembrando aqui com a sua pergunta, muitas coisas diversas...

Eu não fiz muitos trabalhos enquanto atriz na minha vida toda, mas até a última experiência recente, no ano passado, que eu atuei para uma série, foi uma diretora — mas aí, de cinema, né? Mais voltada para a coisa da encenação para o cinema. É completamente diferente, inclusive: a forma teatral e a forma das mulheres no cinema. Mas o que eu observo é que há, ainda, uma escuta grande, uma partilha do tema e das questões que nos cercam. Óbvio que isso me deixa muito mais à vontade do que um processo com um diretor homem, talvez, apesar de que nunca sofri nenhum tipo de constrangimento, porque realmente, não fui dirigida por [muitos] homens. Mas eu queria apontar a diversidade mesmo, de diversas as linguagens, eu pude participar de processos muito diferentes e de perspectivas muito diferentes do que é ser mulher, ou o que essas mulheres gostariam de dizer. É muito interessante observar isso, porque são, realmente, múltiplas.

06min59s

AC: Eu fiquei pensando aqui agora, por você ter comentado que a maior parte desses trabalhos foi dirigido por mulheres enquanto você era estudante da UFOP, né?

TM: É.

AC: Essas mulheres ainda estão atuando enquanto docentes, enquanto diretoras?

TM: Deixa eu pensar... Eu acho que não. Acho que algumas são docentes de escolas de ensino básico, uma delas eu sei que é atriz agora. É muito difícil, né? Seguir a carreira de

direção. Seguiram com as suas carreiras, todas têm carreiras dentro do universo da Arte/Teatro, mas de direção, não. A última (mulher), né? Que não é dentro do Teatro, a última direção que eu fiz é uma pessoa que tem uma carreira que eu acho que só vai crescer agora, no cinema. Mas realmente, agora com você perguntando, acho que só eu que fiquei (*risos*) fixada na direção

AC: Foi firme.

TM: Fui firme. Ou teimosa (*risos*).

08min20s

AC: Então, voltando às histórias do T.U. e do Cefart, pensando que você atua/atuou enquanto docente em ambas as instituições. No Cefart, quanto tempo você foi professora lá?

TM: Foi um pouco intermitente. Eu fui de 2015 a 2017. Aí, eu dei um intervalo e voltei até 2023, até o começo desse ano, em março.

AC: E aqui no T.U., desde o ano passado?

TM: Desde o final de 2021.

AC: Isso! Que você participou do processo de *GOLD*, né?

TM: É, onde eu assino a Direção de Arte.

AC: Então, com base nas fichas técnicas dessas escolas, e com foco na direção geral, você assinou a direção de *Woyzeck 3G*, em 2020, *Aliç N'País D'Jôg D'Bich*, em 2021 e *Baile*, em 2022.

TM: E *Comic Sans*, também, que não é uma montagem de formatura, mas que acabou virando uma espécie de espetáculo.

AC: Um produto de uma disciplina...

TM: Isso.

AC: Eu queria que você me contasse um pouquinho sobre esses processos e a sua relação com as turmas.

TM: *Ai, vai chover (risos).* Eu acho que essa coisa da pedagogia com a direção — pelo menos o que eu acho que eu faço, a leitura que eu tenho sobre o meu próprio trabalho — é que, de fato, é um trabalho que preza muito pela pedagogia. E eu acho que quando você coloca isso, é tão fácil cair numa coisa maternal do cuidado em direção, que eu acho que, de alguma forma, eu caí algumas vezes, e esse lugar é tão complexo que, enfim, em certas turmas isso foi interessante, em certas turmas acho que realmente eu tive que fazer esse recuo, de me observar e assumir outra postura que também é pedagógica, mas é uma outra pedagogia, sabe? Eu acho que em uns três processos eu tive muito uma abordagem da escuta, de tentar perceber o que é que estava em jogo, o que é que estava em cena, o que é que estava em desejo. Acho que é próximo à uma escuta um pouco psicanalítica também, às vezes. Mas também entender essa pedagogia enquanto uma potência do corte, às vezes, sabe? De comprometimento, de... tem uma palavra que eu quero lembrar, que é de algo que eu acho que tem a ver com a geração, também, que é de implicação. A pedagogia e a direção como processos de feitura de autonomia. Não feitura, mas de estímulo de uma certa autonomia, eu acho que isso é o que separa essa noção meio maternal da pedagogia e da direção, que é muito importante de a gente separar e distinguir.

Só que a autonomia, enquanto um discurso — até Freireano — é muito linda. Mas na prática, ela necessita de implicação e desejo. Eu acho que a minha postura de direção, enquanto também uma direção pedagógica dentro de instituições, sempre é um pouco nesse lugar. É muito necessário a implicação do desejo de todas as pessoas envolvidas para que eu consiga trabalhar. Então, eu acho que eu tenho um pacto, eu preciso desse pacto de implicação para que esses trabalhos consigam de fato ocorrer da melhor maneira. E não é tão simples, porque a gente não é muito ensinado no Ensino Básico a ter autonomia, a se implicar no desejo das coisas. Eu acho que às vezes a gente quer as coisas muito mágicas, sobretudo agora, que as coisas parecem muito mágicas por conta da internet. E entender que e o Teatro é uma artesanaria tem sido a minha prática docente e de direção, sobretudo quando é uma direção de

ator e de atriz, entender que é uma artesanaria, que isso tem um processo, que isso tem um tempo específico e que, para isso, é preciso desejo. E aí muita coisa acontece nisso, muita coisa bonita acontece, muita coisa difícil, muita coisa complexa acontece nesse caminho, também. Mas eu acho que todos os processos levam isso em consideração: a Pedagogia da Autonomia, da implicação e do desejo. “OK, estou ciente e quero continuar”. E aí tudo acontece.

13min21s

AC: Uma pergunta que está fora do roteiro, mas que me veio, é a relação com esses papéis sociais de gênero esperados, imputados às mulheres. Como você menciona essa questão da maternidade, como isso afetou/afeta as suas relações profissionais?

TM: Nossa, eu acho que afeta demais, porque a gente é muito... pelo menos eu, a minha história. Por mais que eu não tenha trilhado um caminho tão esperado, dentro do que a nossa sociedade espera de uma mulher, acho que tem um condicionamento do cuidado muito forte, dessa relação um pouco materna mesmo, de cuidado, de escuta, etc., e como que a direção, às vezes, demanda outra coisa. Demanda corte, demanda uma escuta um pouco mais esperta sobre outras coisas. Eu acho que eu estou aprendendo muito isso, a realmente trabalhar a partir da autonomia, e não da maternagem, sabe? Se é uma mãe, ser uma mãe um pouco ausente nesse sentido desse cuidado e, na verdade, também deixar as pessoas escolherem, quererem, desejarem, e bancarem e se implicarem, etc. e tal. Acho que é um processo que pode ter a ver com controle, também, sabe?

15min28s

AC: Ainda enquanto docente, com vínculo formal nas instituições (no Cefart, ainda aqui dentro do T.U.), você assinou a direção de montagens fora dessas escolas?

TM: Sim, assinei. Inclusive, falando de maternagem, acho que os cinco primeiros trabalhos que eu fiz em Belo Horizonte tinham a ver com maternagem (*risos*). Por isso que é um tema que me volta.

AC: Só uma pergunta: quando você veio para BH?

TM: 2012.

AC: E você leciona desde...?

TM: Desde 2009. Um dos trabalhos que eu fiz fora dessas instituições é o *ÓVA*. Foi um trabalho do Coletivo Transborda que, na época, eu fazia parte, um coletivo de mulheres e um homem trans. E a gente decidiu que ia terminar o coletivo e, no meio disso, a gente falou: “não, vamos fazer uma coisa diferente. Vamos chamar suas mães para a gente fazer uma peça. Vamos dirigir uma peça com as mães”, que foi uma brincadeira e virou, de fato, um projeto desafiador demais, porque durou mais de um ano sem incentivo nenhum, sem dinheiro, um projeto independente e que, de fato, foi um mergulho muito grande para o grupo, e complexo. E esse foi um dos trabalhos mais fortes e difíceis que eu já fiz, nasceu com o *Cenas Curtas do Galpão Cine Horto*, que foi o *Encontros e Desencontros com Fátima Bernardes*, e que é divertidíssima. Mas enfim, foi um mergulho fazer essa cena se tornar o *ÓVA*, o espetáculo.

Dirigi também o *Quem Vai Olhar as Crianças?*, que foi durante a pandemia. Foi um espetáculo online que também nasceu de uma cena curta, e esse espetáculo também falava de uma perspectiva materna. “Quem vai olhar as crianças?” foi perguntado por um parlamentar a uma mulher política, justamente enfatizando esse lugar. “Mas quem é que vai cuidar das crianças, se você não pode? Se você vai estar aqui, ocupando um cargo público? Se você vai estar na esfera pública, no lugar que a mulher não é incentivada a estar?” Tiveram várias outras cenas curtas, também, várias cenas foram trabalhos de fora das instituições. Também dirigi algumas coisas de clipes audiovisuais, que fogem um pouco das instituições.

AC: Linguagens outras, também, né?

TM: Linguagens outras... Trabalhos de performance.

18min16s

AC: O que você poderia dizer que difere das formaturas?

TM: Ah, eu acho que o processo institucional, dentro de espaços de formação, são muito burocráticos. E eles têm uma mediação muito grande dessas escolas, de forma espacial, de

produção. Acho que de expectativa, a questão da expectativa das alunas e dos alunos dentro dessa instituições pesa bastante no que que a gente vai trabalhar e impacta bastante no processo, também. Ah, e o *Macbeth* (22), me esqueci de falar do *Macbeth*, com a Mariana (Muniz), professora. Mas eu acho que o processo dentro da instituição é bem mais complexo, bem mais difícil, e ele exige muito mais esse olhar pedagógico mesmo, e esses pactos de desejo. Porque fora, acaba que isso já está dado, essas mediações de desejo, de implicação. A dificuldade fora é, geralmente, de algum fomento, de incentivo, algum modo de produção disso. Mas, de fato, é bem distinto mesmo, como se dão as pesquisas... Acaba que — pelo menos, do meu jeito de trabalhar — nas montagens, eu parto um pouco de algo que eu quero dizer, mas isso é partilhado, isso é colocado completamente aberto em um processo. Então, as pessoas envolvidas são cocriadores muito intensas disso, e eu acho que isso varia muito lá fora, não necessariamente é tão aberto, ou às vezes parte mais da atriz que me chama para dirigir. E eu vou tendo um olhar mais para encenação, não tanto para o tema, acho que varia muito.

AC: Me veio muito, quando você falou sobre o *Macbeth*, pensar na Mariana Muniz, que é uma atriz, que tem uma trajetória como atriz, tem uma carreira enquanto docente dentro da UFMG, que nesse período, provavelmente, não teve como se desenvolver enquanto atriz — claro, pode dentro das pesquisas dela, dentro das práticas pedagógicas dela —, inclusive, foi minha professora também. A gente sempre tem referência dela aqui dentro. E que sai para montar uma coisa... O que é uma professora retomando à cena, com o olhar de outra professora.

TM: Com o olhar de outra professora (*risos*). Tanto que é uma peça super didática, a gente brinca com isso.

21min10s

AC: E em relação à *sua relação* com as equipes dessas montagens que você assinou? No caso do Transborda, você já integrava o coletivo, e o *Quem Vai Olhar as Crianças*, foi uma finalização de disciplina...?

TM: Não, não. Foi um projeto de Lei de Incentivo. Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Foi um processo que a Raquel Castro me chamou para dirigir, ela atuava e também estava na

concepção, também estava dirigindo junto. e o Thales (Brenner Ventura) também compunha essa equipe. Todas as equipes que eu participei, até agora, são majoritariamente femininas. Isso se dá, para mim, de uma maneira muito orgânica. São parceiras que eu vou construindo ao longo da vida e que topam o B.O. (*risos*), e que acreditam no trabalho também, gente que acredita na nossa história e na nossa piração. Mas a maioria são mulheres, homens trans, gays... Eu trabalhei muito pouco com homens hétero-cis.

Geralmente, são boas relações. Tem essa transferência tanto dessas pessoas em relação ao meu trabalho, quanto eu em relação ao trabalho delas. Acho que eu consigo ter um bom equilíbrio de equipe em relação ao que eu proponho, ao que que essas pessoas propõem, a como mediar isso. Tem sido tranquilo a questão da equipe, desse encontro, dessas parcerias. Tento ter esse espaço de autonomia, de olhar para o trabalho como algo também que tem uma linguagem. Não é só servir em função do trabalho. Acho que tinha alguma coisa que eu queria falar sobre equipe que eu esqueci... é sempre uma cilada, é sempre uma grande cilada (*risos*) esses projetos, eu sempre aviso.

23min39s

AC: Em algum desses processos, tanto dentro quanto fora da sala de aula, você vivenciou ou presenciou algum tipo de violência ou opressão de gênero?

TM: Com certeza. Eu prefiro não citar, mas acredito que somos questionadas, as vezes inconscientemente, quando exercemos funções de autoridade, que são confundidas com funções de autoritarismo. Por mais que o discurso seja esse, de empoderamento, disso e daquilo, eu acho que na prática, quando essa autoridade — que é diferente de autoritarismo — surge num processo, sobretudo de escola, porque na escola, por mais que o processo seja aberto, a gente queira que processo seja mais próximo possível de um processo profissional lá fora, ainda assim tem alguém que responde por aquilo, pelos alunos, por aquele lugar. Enfim, tem uma relação de responsabilidade muito grande, e de autoridade. E eu acho que, às vezes, isso é delicado, isso é mal-visto, e se entende como uma perda de liberdade que não é bem isso. E aí eu acho que violenta, ou mesmo por faltar o respeito por ser uma mulher, no caso jovem — eu sou jovem ainda (*risos*), não tão jovem, mas suficientemente jovem para sofrer opressão de pessoas mais jovens que não respeitam, às vezes, por ser mulher. Não sei se é isso, na verdade, estou supondo. E de pessoas mais velhas também, que me acham jovem

demaís pra estar ali. É uma faixa etária interessante, é boa para sofrer um estranhamento de gerações, é engraçado. A gente não é nem jovem demais, nem velho demais. Fica num limbo. Mas eu passei por algumas situações de constrangimento e de adoecimento em sala de aula, que eu ainda não consigo falar.

26min19s

AC: Como você analisa as diferenças entre direções assinadas por homens e direções assinadas por mulheres?

TM: Isso é engraçado, porque eu fiz muitos cenários e figurinos de Direção de Arte para as formaturas de uma das escolas que eu dei aula. Então, eu pude acompanhar homens e mulheres trabalhando, diretoras e diretores muito presentes na cena mineira, pessoas muito importantes para a formação. E era muito evidente, para mim, a diferença de recepção desses diretores e dessas diretoras. O que era considerado histeria, loucura de professora, era muito natural nos diretores homens. Qualquer tipo de manifestação de autoridade, de gesto de autoridade que os homens diretores propunham, algo próximo que as mulheres propunham era considerado histeria, loucura, autoritarismo. É um clichê, né? É engraçado isso, e eu observava que era muito próxima a linguagem, muito próximo o que se tratava, mas a recepção é completamente diferente. Mas isso é da perspectiva de recepção. Acaba incidindo na linguagem, nos temas tratados, no modo com que a obra é concebida.

Eu tenho minhas questões, até observando no Cinema, não só no Teatro, como que as coisas retratadas pelos homens, para mim são mais vulgares, em geral são mais vulgares, sobretudo quando olham para questões do universo amplo das mulheres. É sempre um lugar muito sexualizado, é muito reduzido, muito sem sutilezas e sem camadas. Eu acho que é um olhar, em geral, muito recorrente no Cinema. Eu acho que isso reverbera no Teatro, também. Muito chapado, muito sem nuances e sem ter uma visão mais generosa, sabe? Você vê pelo tanto de cena de estupro que tem e por como são retratadas. O modo como elas são colocadas é sempre um mote para alguma coisa, uma desculpa para alguma coisa, não é tratado o tema em si, não é tratada a violência em si. A violência é colocada como propulsão para outra coisa, geralmente uma justificativa para a personagem principal feminina virar uma guerreira e matar todo mundo. Isso é uma repetição clássica, eu observo isso tanto no Cinema quanto no Teatro. É uma visão masculina, e eu super observo como que as mulheres retratam isso, como

que elas falam disso, como que elas falam de violência doméstica. É geralmente um pouco menos vulgar, no sentido estético, tem sempre algum cuidado, ou quando é explícito, quando a coisa é de uma crueldade, eu acho que a crueldade é mais mostrada do que a sexualização do corpo, o ato, o gesto em si. A crueldade fica mais exposta, eu acho que isso, para mim, é o que mais eu observo de diferença de linguagem entre direções de homens hetero-cis e de mulheres... ou de homens gays, também.

30min11s

AC: Era uma das coisas que me vieram durante a sua fala: nesses trabalhos com homens, apesar de, majoritariamente, compor equipes em que as profissionais eram mulheres, como se deu essa relação com homens gays que, supondo, performam uma *feminilidade* ou abrem mão desse padrão masculino, *machão*, de lidar com o mundo. Como foram esses processos? Se da parte deles houve algum tipo de opressão ou violência.

TM: Não, acho que isso não. Sempre fui muito respeitada pelas pessoas que eu escolho trabalhar. Como eu falei que são ciladas, são ciladas, né? Montagens são ciladas, montagens de escolas são ciladas (*risos*), porque vai vir muito mais problema do que qualquer outra coisa, de todas as partes. São mergulhos muito intensos, então eu já chamo pessoas que eu realmente tenho muita confiança, que tem confiança no meu trabalho, porque não tem como acontecer. Em relação aos homens que eu já trabalhei, eu não tenho o que dizer. São todos muito respeitosos e me trazem confiança, não são lugares de agressão, não.

31min37s

AC: Minha última pergunta é em relação a essas direções que você pode observar, participando das equipes de montagem dentro das escolas, se por parte de mulheres você passou por alguma experiência de opressão ou de violência.

TM: É mais complexo ainda, porque a gente não está isenta de reproduzir essas coisas, mas já. Faz parte do processo que eu te falei sobre adoecimento, é recente. Tem a ver também com essas disputas de narrativas e eu acho que a gente é muito condicionada a olhar as coisas de uma maneira competitiva, não sei exatamente o que acontece. Mas sim, também, e com certeza eu já reproduzi coisas... Esses processos não são bentos (*risos*), todo mundo está implicado.

Fim da gravação.

Apêndice E — Entrevista II: Rita Clemente

Pesquisa	“A opressão de gênero no setor teatral: experiências de mulheres nas direções dos espetáculos do T.U. (UFMG) e do Cefart (FCS)”		
Entrevistada	Rita de Cássia Clemente	Foto	Priscila Natany
Entrevistadora	Ana Luiza Diniz de Carvalho		
Local	Zoom (online)	Data	29/03/2023
Transcrição	Ana Luiza Diniz de Carvalho	Duração	1h24min34s

PARTE I

AC: Rita, para começar, eu queria que você me contasse um pouquinho sobre a sua trajetória de formação até o início da sua carreira no ensino técnico de Teatro.



RC: Eu fui da primeira turma de Teatro do Palácio das Artes, depois de um projeto piloto, antes de a escola se transformar numa escola de 3 anos de ensino técnico — portanto, reconhecida pelo MEC como uma escola de formação técnica de atores. Então, quando eu passei nos testes, eu não sabia muito de Teatro, não. Eu tinha tido algumas experiências em Nova Lima, onde eu morava, porque a prefeitura na época tinha pequenos cursos, inclusive professores de Belo Horizonte iam, então eu tive uma experiência vaga sobre teatro com cursos livres, muito rápidos, como semanas de cultura, por exemplo. Para ter uma ideia, quando eu entrei no Palácio eu deveria ter em torno de 18 ou 19 anos, acho que era

isso, e eu tinha visto acho que ao todo umas três peças de teatro na minha vida. Mas eu tinha exercitado com um grupinho de teatro de Nova Lima um espetáculo teatral, e foi aquilo que me chamou mais atenção, foi o processo em si que fez muito sentido para mim. Então, era essa experiência tudo o que eu tinha, eu era muito incipiente tecnicamente, e quando eu fui fazer o teste nem sabia que poderia existir em Belo Horizonte uma escola para atores, um amigo que ficou sabendo e me sugeriu. Eu fiz a inscrição sem saber direito o que é que eu estava fazendo, sequer podia vislumbrar a possibilidade de trabalhar como atriz, quer dizer, disso ser um trabalho, uma profissão. Não tinha essa dimensão. A minha geração tinha muito mais a dimensão da TV e do cinema, do que do teatro. Mesmo sabendo que a experiência processual de criação de uma peça era realmente algo muito especial, não enxergava um

mercado. Então, eu entrei no Palácio das Artes sem saber como, eu imagino que foi alguma generosidade de alguns professores como o Elvécio Guimarães, esse eu tenho certeza que viu alguma coisa ali dentro daquela bagunça, daquela falta de noção. Sim, ele viu alguma coisa. Eu sei que sim, eu sei que tudo passou um pouco por ele, posso estar sendo injusta com um ou outro que, possivelmente, acolheu minha candidatura, mas sinto do fundo do coração que ele me reconheceu... E aí, eu fiz três anos de escola, que foram muito importantes na minha vida. Ninguém se transforma em atriz porque faz três anos de escola, ninguém se transforma em artista, no sentido de ter um entendimento da dimensão metafísica da Arte, porque faz três anos de escola. Mas três anos de escola, daquela escola muito diversificada, com professores muito diferentes, foi uma experiência que me deu uma base significativa, determinante, muito decisiva na minha vida.

Eu saí do Palácio depois de três anos, já fazendo uma espécie de estágio na pequena Escola Livre de Teatro para crianças e adolescentes, que havia sido criada recentemente. Ali, eu tento entender o que é dar aula, como é dar aula. Eu sou da época em que as meninas faziam Magistério, então eu fiz Magistério. Eu tinha uma certa noção pedagógica, mas naqueles moldes do curso de Magistério da época. Mas isso ajudou, porque pedagogia é também um modo de dar ao professor um certo procedimento ético, ou seja, como você orienta as pessoas num processo de ensino-aprendizagem... Todas aquelas reflexões do curso de Magistério foram muito importantes para mim, mas foi nessa escola de Teatro para adolescentes e crianças que eu me aproximei de uma possível pedagogia para o ensino de Teatro, e eu estudava muito, mas eu estudava com aquela cabeça de quem estava sempre pensando na obra teatral, na criação na peça teatral, na enunciação do ator em uma cena. Desde aquela época eu fiz incursões, estudos sobre espaço-tempo, eu lia Física, eu lia muito mais Filosofia do que autores ligados à linguagem teatral, por exemplo. Hoje a gente tem muitas referências, há mais de 30 anos a gente não tinha tantas — eu não tinha, por exemplo. Então, desde aquela época eu entendia o tempo-espaço como materialidade da linguagem da cena e, a partir daí, eu tentava criar as minhas aulas. Depois disso, acho que foram seis meses, foi pouco tempo, o Walmir José me chamou — preocupado, né? “O que essa menina vai fazer, gente? Formou-se atriz, como ela vai pagar os boletos dela?” — para a escola de formação técnica. E veja, eu era muito jovem, eu tinha 24 anos. Eu tinha muita responsabilidade, muita preocupação, muita preocupação ética, muito desejo estético, mas sempre com aquele medo também de ultrapassar um limite: uma coisa é o que eu gostaria de fazer, a outra coisa é o que essa pessoa

aqui, na minha frente, pode apreender para lidar com a linguagem teatral, com as ideias sobre Teatro — clássicas, modernas e atuais na época. Então, eu tinha esse cuidado e esse sofrimento, falando assim me dá a dimensão clara de que era um pouco de um sofrimento, de uma angústia, por não ter muita experiência. Ao mesmo tempo, um excesso de responsabilidade que não me deixou, por exemplo, ficar fazendo experiências inócuas com alunos, colocando-os em situações experimentais por demais, que seriam muito mais para mim. Por ter tido, talvez, alguns momentos na escola em que eu via essas experimentações inócuas, eu percebi que eu não queria fazer isso com os alunos. Eu sofria muito, porque às vezes na falta de uma experiência a gente acaba fazendo essa pesquisa com o aluno, que não é de todo ruim, mas para o meu caso seria um fracasso. Então, eu tentei cuidar disso o máximo possível.

As minhas aulas eram de Improvisação e de uma coisa que chamavam na época de Expressão Corporal. Eu havia feito Dança desde sempre na minha vida, de todos os gêneros, e fui percebida como uma aluna-atriz que tinha muita consciência corporal, e que tinha, talvez, a condição de suprir essa necessidade da escola nesse lugar de professora da Expressão Corporal, porque em geral eram pessoas de Dança que tratavam desse tema na escola e eu tinha, talvez, naquele momento, ali no Palácio das Artes, um diferencial, uma possibilidade de dar um tratamento mais ligado à linguagem teatral. Eu fiquei por um tempo dando aulas no Palácio, e nesse tempo todo — foram 9 anos —, eu participei da Cia. Sonho & Drama, eu fiz a minha primeira peça independente, eu dei aula na UFOP também, sempre pelas mãos do Walmir José, que tentava nos escalar para essas funções, muito generoso da parte dele, sempre agradeço muito, porque me ajudava, evidentemente, a pagar as contas, e de uma maneira muito digna. Eu sempre fui muito bem recebida pelo Palácio das Artes, nesse sentido. Consegui responder?

AC: Com certeza! Inclusive, até vieram duas perguntas que estão fora do roteiro. A primeira é em relação ao corpo docente. Na época, você foi aluna de mulheres? Porque eu me lembro que na criação do Cefart, na comissão tinha Elvécio (Guimarães), Jota D'Ângelo, Raul Belém (Machado) e alguns outros nomes. Mas quanto ao corpo docente, eu nunca encontrei nomes femininos que integrassem a escola de Teatro.

RC: Tem um nome muito importante que, na época, também era muito jovem, mas tinha uma experiência muito boa e uma consciência ética invejável, que era Lelena Lucas. Esse era o grande nome da escola em termos de presença feminina. Estou tentando achar mais um nome, mas não estou me lembrando. Esse era o nome mais forte, em todos os aspectos, tecnicamente, em termos de ética, e quando eu falo de ética, eu falo só da preocupação em ter o mínimo de pedagogia (*risos*), o mínimo de sistematização para lidar com aluno e sim, separar um pouco o seu desejo da função de professora. Afirmando tudo isso sem reconhecer que um professor artista levará sua experiência para a sala de aula e isso é realmente valioso, mas com discernimento, é melhor. Eu me lembro da Lelena e não estou me lembrando de outro nome, não.

13min29s

AC: Quando você já lecionava, houve a entrada/participação de outras mulheres no corpo docente?

RC: Aí, sim. Eu me lembro de Lúcia (Ferreira), que também era da Dança. Lelena vem da Dança, embora tenha tido experiências com Teatro, com o grupo dela. Lucinha Ferreira, eu me lembro de integrar a escola, mas não foi minha professora. Em alguns momentos, foram chamadas algumas diretoras: eu me lembro de Cida Falabella realizar, pelo menos, umas duas montagens no Palácio com alunos formandos. Deixa eu pensar... quem mais... Professoras de Psicologia, Filosofia, Voz... havia, mas não lembro nomes. Mas de interpretação, improvisação, da cena propriamente, acho que lá no Palácio, eram poucas, mesmo.

14min37s

AC: Uma última coisa que me veio, para entender a questão da UFOP: o curso de Teatro surge a nível superior, ou técnico?

RC: Técnico ou profissionalizante. Não sei o termo mais adequado. Ele surge igual ao curso técnico do Palácio (antigo CEFAR). Era um curso, eu acho, que nem tinha a mesma carga-horária, mas era um curso que dava o DRT. Ele tinha parâmetros muito parecidos, mas eu não tenho certeza se ele era reconhecido pelo MEC. Com certeza ele tinha uma conexão com SATED, de forma que os atores, saídos dali, tinham o DRT. E era muito interessante, porque era uma Escola de Teatro Profissionalizante, numa cidade como Outro Preto — na

época — com pouquíssima atividade teatral profissional, era bem especial. Mas o que eu entendo é que o curso de graduação veio daí e eu cheguei a dar aula neste curso de graduação, também.

15min59s

AC: É por isso mesmo... Porque depois, quando ele se torna um curso de graduação, há a divisão entre Bacharelado e Licenciatura, a habilitação em Direção Teatral... Mas aí, eu teria que ir mais a fundo na história da UFOP. Mas é mais para entender mesmo.

RC: Agora eu nem sei mais como é, também. Na minha época, era só um curso de Artes Cênicas.

AC: Se eu não me engano, a UFOP é a única instituição com habilitação em Direção Teatral em Minas.

RC: Olha só... Nessa época eu já não estava mais por lá. Eu acho que dei uns dois anos de aula lá. Depois, eu acho que eu fui quase mandada embora, porque eu não aceitei algumas coisas da Coordenação que queria levar um espetáculo fragmentado, distorcido para um festival, e eu achei que isso era um acinte. Depois disso, eu fui tida como *persona non grata* (*risos*).

AC: (*risos*) É importante isso aí que você levantou. Relações institucionais.

RC: Institucionais. E machistas. E ditatoriais. Mas enfim, a gente era contratado de dois em dois anos, era um tipo de contratação em que não necessitava fazer um concurso público, não tinha isso ainda para professores desta escola. Não havia muita gente graduada em Artes Cênicas. Por isso nós, artistas, estávamos lá como professores universitários. Eu sequer tinha um mestrado, aliás minha graduação em Música chega depois. Então, eu não era efetiva, assim como todos não eram efetivos (*risos*). De dois em dois anos, todo mundo refazia os contratos. O meu contrato não foi refeito, num dado momento (*risos*). Eu fui retirada desse lugar.

18min08s

AC: Foi mais uma questão que me veio, justamente essas relações contratuais. No Cefart, por exemplo, acho que desde 2016 (se não me engano), com a questão da Lei 100, muitos profissionais foram exonerados, professores antigos da casa. Tem os editais para concurso, por ser estadual...

RC: Eu não sei quanto à legislação. Na época, tinha alguma coisa que o Aécio (Neves) liberou para que houvesse contratações sem concursos, no caso do Palácio das Artes (Estado). Então, todos os professores eram contratados sem concurso no Palácio das Artes, mas eram funcionários públicos, tinham todos os benefícios — e também os problemas — de serem funcionários públicos. Tinha tudo, tinha 13º, era uma contratação que chamava-se “função pública” e eu me lembro muito claramente, tinha quinquênio, tinha tudo. Mas chegou nesses 9 anos e pouco, houve uma grande modificação e eu estava “por aqui”, cansada... uma sensação de exaustão, desanimada, sem desafios. E aí, eu resolvi pedir para sair. Um professor até me ligou: “Rita, mas você vai deixar os seus direitos todos ali se você sair agora!”, porque eu perderia toda aquela coisa ao sair, mas eu não tinha condições emocionais (*risos*), mentais de continuar. Pedi para sair. Meus colegas professores, hoje, são aposentados, inclusive, pelo Palácio. Muitos deles, acho que a grande maioria.

21min26s

AC: Durante a sua trajetória como atriz, você foi dirigida por mulheres?

RC: Eu só fui dirigida pela Cida Falabella. Ah, teve Grace Passô no *Sarabanda*. Deixa eu ver, teve Inez Viana no Rio... Acho que acabou. Foram só três vezes, três mulheres.

AC: Como foram essas experiências?

RC: Ah, com cada pessoa foi diferente, até porque foram idades diferentes também. Com Cida era uma coisa dentro de um grupo, então a relação era muito experimental. A Cia. Sonho & Drama tinha uma pegada processual intensa: muitos exercícios, improvisações, estudos de cena. Então, de certa forma, a Cia. Sonho & Drama foi uma terceira escola, porque a segunda foi dar aulas. Nas três montagens das quais eu participei: eu fiz uma substituição em *Vida de Cachorro*, que era um infantil — a Cida estava grávida —, depois eu fiz *A Casa do Girassol Vermelho*, depois eu fiz o *Caminho da Roça* com eles. Eu fiquei com eles nesse tempo, não

me lembro direito quanto tempo, acho que uns três anos... eu sou ruim de data, hein? E saí porque eu não tinha estrutura também, nem financeira, nem mental, de relação de grupo, de ter que estar disponível para o grupo. Eu não tinha noções de produção, então não podia ajudar. E eu também trabalhava no Palácio. Entre largar o Palácio e continuar com o grupo, eu preferi ficar com o Palácio para pagar as minhas contas, porque o grupo não pagava.

Depois disso, foi aí que eu comecei a me dirigir um pouco. Eu nem acho que isso existe, acho que existe uma autogestão da carreira e da criação, não sei como falar isso, mas não existe a gente se dirigir, porque a gente não está do lado de fora. Eu acabei tendo que trabalhar muito assim por contingência de um mercado onde você tinha poucos diretores. Diretoras ainda menos — quer dizer, fora Ione de Medeiros, que tinha o seu grupo. Aliás, eu fiz uma ligeira passagem pelo (Oficina) Multimídia. Depois que eu deixei a Sonho & Drama, eu fiz uma passagem, mas uma passagem realmente ‘passageira’ (risos), não criei nada, foi quase um cursinho, sei lá. Eu viajei com eles uma vez, participei de alguns exercícios dentro do grupo, mas também não me encontrei lá, não era pra mim. Também por ser grupo, eu já sabia que não tinha nem vocação, nem condições financeiras e emocionais para estar em grupo o tempo todo... e mesmo admirando muito trabalho da Ione e, talvez inconscientemente, aceitando aquela aproximação por ser uma mulher, eu tive essa rápida incursão, não chegou a acontecer nada, mas foi muito bom ver o processo, o caminho ali, rapidamente.

Então, eu tive essa experiência e, depois, quando eu ia mais ao Rio, trabalhando na Rede Globo — porque eu estava fazendo algumas coisas de novela —, o Jô Bilac me chamou para integrar um grupo, um trio de atores-diretores para um projeto para o Oi Futuro. Esse projeto passou, e eu acabei integrando. Um dirigia o outro, essa experiência foi muito doida, eu não sei até hoje o que ela foi, exatamente. Foi muito caótico para mim, muito caótico. É porque eu queria fazer o *Amanda* e, dentro desse projeto, *Fluxorama*, o Jô já tinha já um combinado com um dos atores para fazer o *Fluxorama*. Como eu queria fazer *Amanda*, o Jô me chamou. Foi bem caótico, foi bem angustiante, eu não consigo nem dizer como foram as relações, nem eu dirigindo e nem sendo dirigida, eu acho que foi um caos (risos). Não significa uma experiência ruim, significa uma experiência que você não compreende bem e que você não está inteiro nela, você meio que está tentando entender, o tempo todo, o que está fazendo ali. E nesse sentido, muito tempo depois disso, essa experiência me ajudou muito no mestrado, foi uma experiência que me fez pensar muito, me fez refletir muito sobre a linguagem teatral,

sobre as escolhas que a gente faz. Um bom conflito foi esse projeto. Daí, eu só tive uma nova direção com a Grace no projeto de Cinema e Teatro, lá no Palácio das Artes também, na sala Humberto Mauro — mas que a gente tinha, claro, uma pegada muito mais teatral. E aí a Grace, a quem eu já tinha dirigido no “Amores Surdos”, acabou sendo a diretora fundamental desse projeto. Esse projeto realmente tinha um olhar que, sem ela, seria uma coisa bastante desinteressante

PARTE II

AC: Retomando a história do Cefart, ao qual você foi professora por 9 anos, e com base nas fichas técnicas dos espetáculos: você assinou a Direção Geral dos espetáculos *Lisístrata*, em 1997, *O Rinoceronte*, em 2007, *19:45!*, em 2015 e *...Incomoda, Incomoda, Incomoda...*, em 2021 (sendo que nos dois últimos, você também assinou a dramaturgia). Isso sem contar as suas participações enquanto preparadora corporal e assistente. Eu queria que você me contasse um pouquinho sobre esses processos e a sua relação com as turmas, tendo em vista, também, que em *Lisístrata* você ainda integrava o corpo docente da escola, já em *O Rinoceronte*, *19:45!* e *...Incomoda, Incomoda, Incomoda...*, você foi convidada.

RC: O que me conecta às pessoas e aos processos é a possibilidade de criação. Isso é o que me move mesmo. A partir do ponto em que os contextos estão alinhados, eu não entro muito em conflito como diretora, sabe? A primeira turma era uma turma excepcionalmente boa, que é a do *Lisístrata*, excepcionalmente boa. Muitas atrizes incríveis. Depois, eu me afastei do Palácio e, ao me afastar, acabei trilhando os meus caminhos, criando mais, às vezes escrevendo, às vezes buscando outros caminhos como artista da cena. Aí, toda vez que eu volto ao Palácio, eu me ressinto da relação com o texto. Sempre achei que tem sido difícil lidar com um certo déficit de trabalho textual na escola, e acho que inclusive eu tinha esse déficit como aluna, sabe? Eu acho que só depois que eu saí da escola que eu tentei amadurecer um pouco essa relação com o texto teatral, ou com o texto para teatro, ou a relação com a fala... Acho que isso tem sido algo recorrente, um certo déficit mesmo de intimidade com o texto, de capacidade de interpretação das coisas que estão ali... E o que eu acho que foi acontecendo é que depois de *O Rinoceronte*, eu fui levando sempre textos meus, e isso me ajudou também a desenvolver um pouco a escrita.

Diferente de ser professora, que me dava muita angústia com essa coisa de ter um limite entre o que eu quero fazer, o que eu gostaria de fazer e o que aquele aluno está precisando naquele momento — ou parece estar —, como diretora esse limite acaba completamente, essa angústia vai a zero, eu entro sem angústia e deixo bem claro que o que vamos fazer é um projeto pensado por mim e pronto. O único cuidado que eu tenho é de não atropelar demais as pessoas, porque sim, eu tenho mais experiência, porque sim, eu sou profissional, porque sim, essas pessoas estão em processo de amadurecimento, digamos assim, de suas técnicas, de seus entendimentos, de sua relação com esse teatro que elas querem fazer, etc. Mas eu acredito sempre que uma direção para formandos pode ser muito relevante na formação do aluno. É uma inversão mesmo, sempre com cuidado, mas sem deixar a obra em segundo plano, quem me leva é a obra. Então, nesses processos todos eu fui ratificando essa ideia de que o grande aprendizado de formandos é uma experiência diferente, que eles não tiveram na escola e que, portanto, vai ter o olhar de uma pessoa que não está ali só para lidar com o déficit, mas sim para pedir, demandar questões técnicas que, supostamente, teriam sido levantadas, trabalhadas, desenvolvidas por esses anos que os atores-alunos ficaram ali. Eu acho isso importante, para mim foi muito importante como aluna ter tido uma experiência com um professor da escola e, depois, um professor de fora. E eu tenho certeza que isso gerou, em mim, um avanço muito grande até na peça com o professor de dentro, porque era um texto de Brecht, por exemplo. Então, eu tive que me torcer para alcançar aquilo, porque às vezes, nas aulinhas durante o curso, você fica no seu problema e não em alcançar algo. E com o Eid (Ribeiro) foi realmente um aprendizado, até como diretora, porque eu percebi: “ele sabe o que quer, ele tem um caminho, deixa eu tentar chegar lá”. É isso, ele trouxe algo, então eu aprendi muito isso também, eu vou nessa linha quando eu dirijo.

Eu custo a aceitar os chamados para direção, mas quando eu aceito, eu curto demais fazer. Principalmente agora, que eu realmente vou atrás de projetos que me interessam e que eu acho que podem ser ricos para aquele grupo de atores ali, porque mesmo sendo um projeto que me interessa, eu tenho que adaptá-lo àquela realidade, isso não tem jeito.

08min00s

AC: Eu fiquei pensando muito nesses processos, voltando até à sua trajetória formativa: quando você começou a sua graduação em Música? Não era esse o nome, graduação em Música.

RC: Muito depois, porque antes de fazer o Palácio, eu fazia música na escola de Milton Nascimento. Eu fazia canto, fazia um curso de teoria musical na Ordem dos Músicos do Brasil. Depois, eu fui para o Palácio, mas eu fazia além de Dança com o curso (de Teatro), Música também. Logo que eu me formei no curso de Teatro, eu comecei a fazer canto lírico. Então, não tinha como fazer uma graduação durante esses anos de estudo e não existia também a graduação em Teatro.

AC: Ela vai surgir só em 99, né?

RC: É! E mesmo quando começou, a graduação em Artes Cênicas, por incrível que pareça, era distante. Parecia uma continuidade do curso técnico, na minha cabeça. E só depois eu acolhi a graduação na UEMG. Senti necessidade de ter essa formação para desenvolver um mestrado — que foi uma coisa que sempre me interessou — na própria UEMG. No curso de graduação, havia uma abordagem: era chamada *Educação Artística com ênfase em Música*. Foi muito importante, porque foi como me reaproximar da academia e da linguagem musical, que me ajudou em tudo, em tudo. Foi depois desse curso que eu fiz *Enquanto Espera* e, a seguir, *Dias Felizes*, todas as duas absolutamente ligadas em Beckett e em linguagem musical.

10min51s

AC: Muito se diz sobre a relação entre Teatro e Música nas suas obras, e me veio essa questão da formação, da Educação Artística com ênfase em Música, se isso teve alguma influência nos seus processos, também. Alguma influência pedagógica nos seus processos enquanto diretora nessas instituições.

RC: Não, eu acho que esse curso de Educação Artística até tinha algumas referências as quais eu já tinha passado no Magistério. Mas mais do que uma apreensão de metodologia, eu acho que esses cursos me deram uma noção de linguagem, do quanto, por exemplo, a pedagogia para a Música é tão clara, mesmo necessitando sempre de uma reflexão a linguagem ajuda você a ensinar (*risos*). Isso sempre chamou muita atenção. Essa coisa com a academia sempre me mostra isso. Essa coisa do quanto ensinar Arte é difícil, e quanto mais a gente entende a Arte como linguagem, fica mais fácil de ajudar o cara que tá ali tentando se formar, porque às vezes dá a sensação de que quando o professor não entende o Teatro como linguagem, a

experiência de ensino aprendizagem fica meio nula... qualquer coisa — *Nada em Nenhum Lugar ao Mesmo Tempo (risos)* — , desacredito. Então, eu acho que esses cursos vão me aproximando mais disso, de uma vontade de entender o Teatro como uma Arte que tem, que pode ter, que se estrutura como linguagem.

13min32s

AC: Ainda enquanto docente, com vínculo formal no Cefart, você se assinou a direção de uma montagem que eu não me lembro o nome agora, mas eu me lembro de uma imagem com Tina Dias. Era inspirada em Goethe, não era?

RC: Ah, então: isso foi quando eu ainda estava dando aula, mas era uma montagem independente. Só que os meninos eram os meus alunos, a Tina e o Gustavo Schettino. Foi a minha primeira experiência independente, peguei o meu dinheirinho e montei isso, que era a partir do texto... É (*Os Sofrimentos do Jovem*) *Werther*, de Goethe. E é sempre assim: toda vez que eu vou fazer uma coisa e que eu vou adaptar — isso eu aprendi muito com a Sonho & Drama, acho que é um legado, tinha muito essa coisa de pegar a literatura e adaptar nos anos 90, pegar uma peça europeia e adaptar, acho que eu fiquei com essa herança por uns tempos... Coisa daquela época, uma tendência. E foi o *Tempestade e Ímpeto* que me fez estudar o Romantismo Alemão. Aprendi muito, e foi uma experiência muito complexa, porque eu não estava imitando ninguém, não tinha ninguém na cidade fazendo isso, não tinha mulher nenhuma fazendo trabalho independente, não tinha nada disso. Referências, zero. Eu fiz sei lá porque, por vontade, necessidade... Alguma coisa me mandava fazer, até porque eu não tinha como estar num grupo, eu dava aula, então eu tive que criar uma condição de estar em cena ou de montar alguma coisa, tive que criar essa possibilidade. Não havia, não tinha ninguém. Isso foi depois da Sonho & Drama, porque eu não queria estar em grupo, então, para onde vai essa mulher? Só dar aula era asfixiante, então eu precisava descobrir como fazer, aí comecei fazendo assim.

16min40s

AC: Para além de *Tempestade e Ímpeto*, houve alguma outra direção, nessa época, que você tenha assinado fora do Cefart?

RC: Houve o infantil, que tinha a produção do Luiz Hippert, que era com o Lenine (Martins) e mais um elenco de três pessoas, duas pessoas... Como é que chamava? (risos)

AC: *Luas e Luas*.

RC: *Luas e Luas*! Foi nessa época que o Hippert me chamou para dirigir. Então, talvez *Luas e Luas* seja a primeira direção profissional, fora o *Tempestade e Ímpeto*, que era um trabalho muito particular.

17min37s

AC: Como foi a relação com a equipe nessas duas montagens? O que difere, por exemplo, das formaturas, ou da sua experiência como professora no Cefart?

RC: A clareza de que estamos fazendo para o público. A necessidade de estar com o público, de não ficarmos nos nossos umbigos fazendo processos absolutamente alienados do mercado, por mais incipiente que ele seja. Essa coisa de ficarmos ali, fechados no Palácio, ou na UFMG, ou em qualquer outra instituição de formação, isso é um desserviço à linguagem. Se você quer sair da escola e mudar o mercado, aproxime-se dele de uma vez, esteja presente! Essa coisa fechada das instituições não respira Arte e aliena. Eu detesto alienação, isso me fez fazer *Tempestade e Ímpeto*, porque você, dentro de uma escola, trabalha muito. Mas lá pelas tantas, você precisa se alimentar, gente! Se não, você vira uma ameba, reproduzindo as mesmas coisas o tempo todo, dando os mesmos caminhos para os atores, enxergando só as mesmas coisas. Isso não é vida, isso é um pouco de morte em vida, e eu tive que lutar muito comigo mesma para poder fazer. E a partir daí, desse momento que o Hippert me chama para dirigir, eu vejo isso muito claramente, e o quanto a gente precisa da experiência com o público, com esse público desejável. Porque hoje a gente fala em público e pensa: “que público?” (risos), mas vamos supor que ele exista e que quando ele existe, ele diz para a gente o que a gente está fazendo. Então, achar que o público é a parte menos importante é um grande equívoco. É muita pretensão desnecessária, uma impostura você se eximir da relação com o público. Para mim, não faz o menor sentido. Mas tive que aprender isso, e ando tentando aprender mais sobre isso.

20min25s

AC: Em algum desses processos, tanto dentro quanto fora da sala de aula, você vivenciou ou presenciou algum tipo de violência ou opressão de gênero?

RC: Pois é, eu acho que sim. Eu fico sempre me perguntando como alguma coisa tão estrutural pode ser dita sem culpabilizar demais o outro, porque muitas vezes as pessoas estão tão inconscientes dessas atitudes... acho até que nessa nossa área artística é muito comum a pessoa abusar de seu poder e ter atitudes misóginas, e acho que eu também sempre fui muito afrontosa com determinados poderios, mas sempre ocorre aqui e ali: homens querendo dizer que eles é que mandam. Sempre. Já tive, também, o desprazer de ver mulheres, que hoje se dizem muito feministas, tendo atitudes absolutamente misóginas, machistas — no sentido profissional, tá? Eu tive, sim. Tive algumas experiências indesejáveis com homens, exercendo sua misoginia e machismo, e mulheres também. Mulheres menos, mas tive. Não vou dizer nomes, porque é isso, né? A gente fica até se perguntando se a gente não foi, em algum momento. E eu tenho certeza que culpabilizar só vale a pena se for de maneira legal. Eu acho que as pessoas hoje têm que pagar por isso. E muitas vezes, no Teatro, isso fica subliminar, sabe? Isso fica num lugar que é facilmente justificável pelo sujeito que pratica machismos, misoginias, injustiças para com aquele que está sendo subjugado. Ele pode, em nome da arte, dizer que não é nada disso... então, eu hoje acredito sim que nós todas precisamos formalizar essas denúncias. O tom subjetivo desses abusos nos coloca indefesas. Há 30 anos, há 15 anos, que seja, era muito difícil você denunciar essas coisas. Da última vez, ou da vez que isso foi muito forte, eu cheguei a falar para ele. Eu disse isso e sim, fui cancelada a partir de então. Essas pessoas começam a tirar você de cena: chamam você de “difícil”, dizem que você não é boa suficiente; etc, etc...

25min43s

AC: Os desdobramentos dessas opressões/violências ocorreram, também, por parte do corpo docente? Se você, no lugar de professora — e uma professora jovem — passou por situações com alunos.

RC: Eu não me lembro, agora. Vivi um cancelamento na UFOP, por um Coordenador da escola e *a reboque*, os professores que se calaram diante da injustiça, mas em geral sempre fui eu fui muito bem recebida — a impressão que eu tenho é que fui muito bem recebida. Eu senti isso mais no mercado, em outros espaços que eu trafeguei quando eu dirigi, ou quando eu

atuei. Senti isso, sim. Na escola mesmo, só na UFOP, com um acontecimento muito específico. E já não era tão jovem, não. Eu já tinha ali mais de 30... acho que uns 32 anos. Já tinha alguma experiência, mas aí (na UFOP) foi uma coisa de abuso de poder mesmo.

Quando eu comecei, eu me senti muito apoiada pelas pessoas, me senti muito apoiada, sim, no Palácio das Artes. Eu tenho por isso, pelo Palácio, quase... como é, vamos arrumar uma palavra... um carinho, um negócio bom. Eu tenho uma história com o Palácio das Artes muito legal, sabe? Eu acho que, nas entrelinhas, há sempre uma coisa estrutural mesmo, um medo do posicionamento de uma mulher diante da direção de um espetáculo para formandos — isso quando eu comecei a dirigir no Palácio. Mas por outro lado, havia homens ali, professores muito interessados na ascensão dessa menina que veio da escola. Eu acho que havia uma certa maturidade ali, naquele grupo de pessoas. Eu não tinha essa dimensão, não. Eu não tinha essa dimensão do abuso quando eu estava dando aula no Palácio. Eu tive mais essa dimensão quando comecei a me colocar como diretora, direcionando processos. Aí sim, parece que os homens não gostam muito que a gente dirija, que a gente encabece, que a gente esteja ali a dar as diretrizes. Eles se sentem afrontados, não sei. Querem continuar a dar ordens. Ah, isso sim! E as mulheres, algumas, corroboram com estes incômodos masculinos... Algumas, inclusive, são mais misóginas.

30min00s

AC: Por fim, como você analisa as diferenças entre direções assinadas por homens e direções assinadas por mulheres?

RC: Delicado isso, né? Porque a princípio... talvez seja o processo, viu? Talvez a resposta esteja nos processos. Eu nunca quis dirigir como um homem. Os homens nunca foram minha referência. Eu tive referência na Bia Lessa, na Denise Stoklos, a própria Cida que, talvez, tenha sido a minha primeira diretora, formalmente. Não basicamente o que elas pensavam, mas como procediam os trabalhos. Tive referências, mesmo, realmente, na literatura e aí, foram homens e mulheres, tudo muito diverso e interessante. A Ione de Medeiros, que também é uma diretora de processos. Então, acho que eu aprendi um pouco com elas, e o quanto um processo faz o trabalho de Teatro. Eu tive, agora, uma referência no cinema com o “Comadres”, que foi um Especial de Final de Ano daqui da Globo Minas, dirigido pela Renata Sette. Olha, eu senti muita diferença em ser dirigida no cinema — ou na TV-cinema,

tele-cinema, não sei como chama — por uma mulher. É uma diferença total, pelo menos essa diretora, incrivelmente respeitosa, inteligente, esteta, técnica, mas muito humana. Então, eu quero acreditar que essas pessoas, incluindo mulheres que estão entrando em mercados antes habitados só por homens, venham trazer um respeito maior ao ser humano que está no *set*, aquela pessoa que está ali num processo. Mas quando eu falo em respeito, estou falando também respeito à própria Arte, respeito à própria linguagem. Não é que “ah, você veio sem memorizar o texto, está tudo certo”, não estou falando isso, não (*risos*). Você precisa chegar com o texto memorizado, sabendo que cena é essa, sabendo o que estamos gravando ou ensaiando hoje no teatro, mas que você não tem que reagir ao mando de alguém, que você está ali para servir a uma linguagem e que precisa ser respeitosamente tratado como atriz, enfim, qualquer função. Nessa experiência mais recente no audiovisual, tinha muitas mulheres envolvidas, achei que isso foi um diferencial para mim. Então, eu não sei se a diferença está no resultado, eu estou achando que a diferença crucial está no processo. Deu muita vontade de fazer Cinema. O processo de criação da coisa toda, o público não pega, só pega o resultado dele, mas nós pegamos, vivemos. E isso é também muito importante, isso é o que nos leva para outros processos, nos dá uma nova dimensão do nosso trabalho, uma nova dimensão de como ir para um outro trabalho... Eu estou achando isso. Eu estou com dúvida se eu consigo dimensionar as diferenças entre direções de mulheres e homens no resultado, não consigo. Talvez, eu não tenha feito esse esforço ainda.

Eu vi um filme agora — eu tô muito ligada na linguagem cinematográfica —, *Entre Mulheres*, dirigido por uma mulher, adaptado por uma mulher, cheio de mulheres. Eu posso dizer para você que há muito tempo eu não vejo um filme tão tocante, tão bonito em termos de linguagem, tão bem dirigido, com atuações tão profundas, tocantes... E isso me faz achar que nós, mulheres e outras vozes silenciadas até então, mas as mulheres com certeza, desde sempre, que nós temos um traço, sim. Um traço que deve, provavelmente, ser o traço desse silêncio de tantos anos. Esse traço, provavelmente, estará nas escolhas temáticas, mas no modo de botar a câmera no rosto de uma outra mulher. Mais do que o tema do abuso recorrente de homens sobre uma comunidade de mulheres por anos — que é esse filme — é como a câmera vai até essas mulheres. Emociona muito mais como a câmera vai nessas mulheres do que, necessariamente, a temática, que já é, por si só, muito forte. A linguagem textual, quer dizer, como o texto é colocado na boca dessas mulheres.

Então, eu acho que é uma conjunção de procedimentos que dão a diferença... Esse filme, por exemplo, não é em nada um panfleto, e é imensamente revelador de injustiças e etc., injustiça é uma palavra pequena diante do que ocorre nesse filme. É muito mais do que isso, e é cinema da maior qualidade. Talvez por isso, nós mulheres tenhamos a coragem, hoje, como um dispositivo de lidar com a nossa profissão, profissão ligada à cena, de maneira técnica e brutal. É brutal, com toda a sensibilidade, é brutal, Sabe? Sensibilidade brutal, é um requinte de percepção.

PARTE III

RC: Esse filme me tocou tanto que eu fiquei, inclusive, repensando essas coisas, o quanto nós sim precisamos falar de algumas coisas. Só que o que me chamou atenção é que ao falar de coisas antes pouco ditas — e ditas por homens —, essa mulher fala de uma maneira muito boa, dominando a linguagem cinematográfica, é muito interessante. Então, eu quero me surpreender pelo caminho com o que as mulheres vão poder fazer com temas ignorados, mas com esse domínio de uma linguagem tão masculina e, no caso, do Teatro também, porque a direção de Teatro, por exemplo, sempre foi uma função dada para homens. Dirigir espetáculo teatral, essa história é aqui em Belo Horizonte, essa história é no Brasil inteiro... Imagino que no mundo inteiro, né? Desde a Grécia, nem atuar seria para nós. Acho que isso muda o mundo: o mundo do Teatro, mundo do Cinema, o mundo das linguagens. Acho que a presença de mulheres, agora, vai mudar muita coisa. São novos valores, mas eu não consigo dimensionar muito a diferença entre uma obra de um homem e uma obra de uma mulher. Eu quero acreditar que existam homens já diferentes, tocados pelo que nós, mulheres, estamos trazendo e com uma visão crítica sobre como ignoram mulheres, sobre obras feitas por homens que tem uma visão distorcida das mulheres. A diferença precisa ser uma visão, inclusive de homens, diferente da visão de outros que não tiveram a chance de entender que mulheres não são isso que eles estão dizendo que são. Quem vai dizer o que é ser mulher?

Outra coisa, Ana: de repente, pode ser bom de pensar que essas diferenças também levam tempo, né? Até de nós, mulheres. Estou falando de mulheres, que nascidas mulheres, foram subjugadas suas vidas inteiras. Eu estou falando dessas mulheres, ok? Então, nós talvez tenhamos que aprender, também, a lidar com as linguagens da cena, a partir dessa noção de que não temos que fazer como os homens. Eu acho que isso é um processo, eu nunca quis fazer como homem, mas, evidentemente, há algo estrutural que, provavelmente, me levou a

pensar agir de determinada forma, mais usual, e mudar só depois. A minha conclusão hoje, com você aqui, é de que o que é diferente — e aí, eu tenho certeza — é o procedimento. Não tem como uma mulher proceder como um homem, hoje. Como um homem machista, *dono da porra toda* fazia. Uma mulher precisa proceder diferente, sim. Não estou falando de ser boazinha, de ser uma gracinha, nem delicadinha. Não estou falando nada disso, esses são valores machistas. Eu estou falando de entender o seu lugar e refletir sobre como a cena estava posta, como os valores da cena estavam postos para que os homens tivessem sempre poder. Então, acho que esse procedimento vai mudar muita coisa. Já está mudando muita coisa, mas é um processo. Está bom?

AC: Está ótimo! Me veio uma outra pergunta, mas se deixar a gente fica aqui por horas.

RC: Pode sapecar aí!

06min28s

AC: Eu queria saber se os papéis sociais de gênero, imputados às mulheres, impactaram na sua carreira, na sua percepção enquanto profissional, enquanto mulher no Teatro. Se esses papéis sociais atrelados às mulheres, como o do cuidado, o de “ser boazinha”, te acompanharam em algum momento, se foram um peso na sua carreira.

RC: É muito interessante que eu tive muita sorte, porque eu sou a mais nova de um núcleo familiar de quatro filhos. Uma família muito heterodoxa, no sentido de que o que a gente sabia fazer, era brincar. A gente só brincava, só brincava, só brincava. É claro que eu faço parte de uma geração bastante machista, eu era chamada de “menino” às vezes, porque eu brincava mesmo, sem limites. Eu era muito mais sem limite do que o meu irmão, em termos de ser intrépida, de ir na rua, de brincar de qualquer coisa. Por ter tido experiências homoafetivas minha vida toda, eu acabei saindo de um padrão, né? E hoje, tento até sair do padrão de uma homoafetividade restrita e ratificada, que para mim, não é mais um desafio nem uma questão. De todo jeito, isso me salvou do padrão, e a minha família me deu toda a liberdade de ser quem eu era/sou/serei. Mas tive (impactos)... Na escola tem um olhar sobre a menina muito solta... Eu tive irmãos, eu cresci com um irmão que eu amo, mas ele sempre quis se sobrepor, porque a ele foi dada essa (oportunidade). Talvez eu tenha tentado através da “imponência”, da atitude reta e às vezes, dura, me colocar para ser “ouvida”.

Então, embora o lúdico tenha me salvado, acho que sempre vivi com a impetuosidade que a arte me deu, que a brincadeira me deu, que a criação me deu. O impacto do machismo sobre a minha vida, os impactos são tão grandes, porque até os amigos homens, homossexuais, eram muito misóginos, eram muito machistas. A própria ideia de que você **precisa** se posicionar com veemência é muito machista. “Mulher, você precisa se posicionar!”, como se você tivesse que ter uma atitude como a deles, como o homossexual masculino, que grita. Eu também tenho que gritar? Sei que sim, algumas vezes. Mas juro, não gostaria. Gostaria, apenas, de ser ouvida com credibilidade. Tem muitas coisas envolvidas, isso impacta até o ponto em que você está se descobrindo sexualmente. Depois disso, a luta se expande de maneira que você está de olho o tempo todo na impostura que te colocam, que te tentam te vestir. Tentaram me vestir de homem. Quer dizer, quando você alça um voo de poder, tentam te colocar como se você tivesse que agir como um homem. Isso é o que mais me aconteceu, e depois que eu entendi isso, comecei a sair disso. Comecei a falar: “ah, não! Vou fazer de um outro jeito”. Sim, mulher também grita. Sim mulher também manda. Mas não quero ser homem, nunca quis ser homem.

Não sou boazinha, mas gosto de justiça. Não sou de fugir da luta, mas não venha criar crises que não são minhas. Acho que a gente tem que se posicionar, mas não como o outro. Acho que a gente se posiciona como a gente acha que deve. Acho que a gente tem direito de discordar, mas eu não acho que a gente tem que estar nos lugares que nos impõem. Acho que a gente tem que escolher o tempo todo, escolher “não vou, não, não quero ir”. Porque muitas vezes, foi dito... tem uma palavra que se usava muito na minha época, *poderosa*. Essa é uma palavra muito machista, porque junto com ela tem a ideia de poder como algo que se dá sobre uma outra pessoa, rebaixa o outro. Está implícita a ideia de que “você vai resolver a coisa toda”. Tem a ideia de agressividade, Também. Te dão poder e dizem: “seja agressiva”. Eu tive que recuar de muitas dessas coisas que me impuseram, porque eu, bobamente, não estava percebendo. Mas hoje, eu consigo aos poucos me desvencilhar dessas imposturas, pois o fato de ter disposição para linguagens da cena, algum talento, a estrutura toda acaba por nos impor atitudes que eu não desejo mais, então eu preciso cuidar com muita atenção. Hoje eu sei disso, antes não. Não quero ter que mandar, não quero ter que gritar, não quero ter que resolver a vida de ninguém.. Acho que quem tem o poder de dirigir e de escrever não tem poder, tem função. Se as relações profissionais forem mais horizontais, agradeço e comemoro. Agora, se

precisar eu faço todas essas coisas. Se precisar eu grito, mas hoje não será para mandar, mas para realmente ser ouvida, contra a injustiça que sempre nos espreita nas relações profissionais.

“Então, você que tem poder, quer o quê? Ser obedecido? Quer que te obedecam?” Eu, não. Quero que cada um faça sua parte e, se tiver chance, ajude o outro. Não venha me inocular esse falso poder só para que eu seja responsável pela porra toda, né? Não quero estar firme, dura o tempo todo. É impactante na nossa vida essa imposição: de ter que ganhar o troféu, ou ser um. Eu não preciso de um falo para me sentir realizada, realizadora, potente na criação, que é meu ofício. Só quero continuar a trabalhar e aprender nesse mundo, porque não tem muito mais o que fazer.

AC: Rita, muito obrigada!

RC: Por nada!

AC: Se tiver mais alguma coisa que você queira falar, pode ficar à vontade.

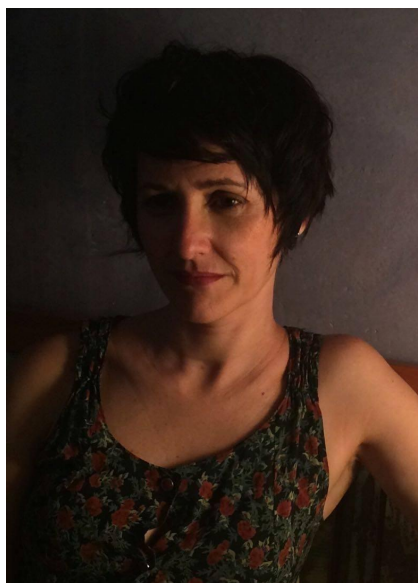
RC: Quando a gente for revisar, se eu tiver que falar mais alguma coisa, aí a gente fala. Mas você já tem um trabalhão com essa falação (*risos*).

Fim da gravação.

Apêndice F — Entrevista III: Helena Mauro

Pesquisa	“A opressão de gênero no setor teatral: experiências de mulheres nas direções dos espetáculos do T.U. (UFMG) e do Cefart (FCS)”		
Entrevistada	Helena Leite Mauro	Foto	Acervo pessoal
Entrevistadora	Ana Luiza Diniz de Carvalho		
Local	Teatro Universitário (UFMG)	Data	11/04/2023
Transcrição	Ana Luiza Diniz de Carvalho	Duração	1h04min18s

AC: Então, para começar: eu queria que você me contasse um pouquinho sobre a sua trajetória de formação até o início da sua carreira como docente no ensino técnico de teatro.



HM: Então, vamos abrir o baú, né? Essa resposta será longa (*risos*). A minha primeira formação foi em Música. Desde muito cedo, sabia que eu seguiria com ela (a Música) profissionalmente. Comecei a estudar piano ainda criança. Depois, entrei no curso de formação musical da Escola de Música da UFMG, com duração de 5 anos e com aulas de instrumento, percepção musical e canto coral. Em seguida, ingressei no curso de graduação com Bacharelado em piano. No ensino superior de Música, passei por diversas experiências interessantes, intensas e outras desastrosas, mas todas importantes para minha formação. Num determinado momento do curso, troquei a modalidade

para Licenciatura, porque percebi que a educação musical me atraía bastante e me deixava mais feliz. Era engraçado, porque muitas vezes, quando estudava uma música no piano e, dependendo da sua potência sonora e musical, minha atenção era direcionada para criar e imaginar situações pedagógicas com os elementos que compunham aquela música: brincava de criar atividades de musicalização. Importante dizer que logo quando entrei para o curso de graduação em Música, passei a dar aulas (cursos de extensão) de musicalização e instrumento como estagiária no CMI, o antigo Centro de Musicalização Infantil da Escola de Música da UFMG (que agora é o Centro de Musicalização Integrado), e por isso, a educação musical me “contagiava”. O som é uma matéria prima a ser experimentada e explorada também no campo da atuação cênica, assim como explorar e experienciar um corpo que canta, que dança, que age. E para mim, isso tudo também está relacionado com a vocalidade. Buscar a pesquisa

cênica de forma a relacionar todos esses campos é o que sempre busco no meu trabalho profissional.

Mas acho interessante dizer que comecei a trabalhar com educação musical concomitantemente a minha formação em Música. Pesquisava, experimentava e criava os processos didáticos também na prática, e isso influenciava meus estudos e interesses profissionais. Eu trabalhei no CMI por quase 20 anos! Eu era professora do curso de musicalização e regente de canto coral enquanto estudante de graduação, depois me tornei coordenadora do curso quando era aluna do curso de Especialização em Educação Musical, e mesmo depois, quando professora concursada no Teatro Universitário. Terminei o ciclo no CMI em 2016. Falo sobre isso, porque foi uma etapa extremamente importante e que influenciou muito a minha vida profissional. Um dos importantes trabalhos que fez diferença foi a “Iniciação Infantil”, com crianças pequenas de 3 a 7 anos incompletos. Esse trabalho me abriu o pensamento, desestabilizou e bagunçou minhas certezas, “puxou o meu tapete”... coisas que as crianças pequenas sabem fazer muito bem com o adulto! E elas são as minhas grandes mestras, as crianças pequenas foram as que me deram referência para agir criativamente, pois o “pensar, sentir e querer” estão nelas integradas... brincam e se relacionam com afeto. Elas me ensinaram a como trabalhar, um estado de infância necessário para trabalhar com arte e educação, seja em qualquer idade! Então, essa foi minha base para todos os meus trabalhos.

Nesse momento, começo a fazer uma trama que perpassa a minha formação musical com a teatral, mas também outras que falarei depois. Durante minha formação em Música, busquei também cursos livres em Teatro, em seguida ingressei no curso profissionalizante em Teatro do Cefart. Esse curso foi fundamental para abrir meu campo profissional e perceber que eu gostava de trabalhar com o Teatro, por ser um campo que abarca outras Artes. Realizei muitas investigações práticas como atriz e busquei muita fundamentação teórica. E minha formação continuava... Quando estava terminando o curso técnico em Teatro, entrei para o curso de Especialização em Educação Musical. No estudo da Educação Musical, a regência coral era um campo fértil para o trabalho da escuta, das vozes e da performance corporal. Modelar o som através do corpo era um canal para sensibilizar outros corpos, outras vozes. Isso para mim era muito forte.

Nessa época, meus estudos em atuação teatral estavam ficando cada vez mais intensos e me interessava muito investigar os trabalhos da Antropologia Teatral e da pesquisa de Grotowski. Durante essa época efervescente, comecei a desenvolver uma prática mais voltada para a espiritualidade que tinha como princípio os ensinamentos de Gurdjieff, um mestre sufi e que para mim, fazia total sentido com os trabalhos de Grotowski. Muito trabalho de corpo e presença. Depois descobri que Grotowski tinha buscado ensinamentos de Gurdjieff. Bom, além disso tudo, tenho que falar sobre a prática de Tai Chi que foi também uma formação para mim, além da Dança, como a de Contato e Improvisação e a Capoeira. Por meio dessas práticas agregadas à minha formação musical e teatral, uma pesquisa intensa com o corpo, a voz e a atuação se iniciava. Os processos dessas pesquisas e práticas foram se enovelando, dialogando, fazendo um grande sentido no meu processo enquanto artista e professora. Por fim, não posso deixar de dizer sobre o trabalho de palhaçaria com o Grupo Teatro Andante, no qual fui integrante dele por muito tempo e que me formou nessa linguagem. O Teatro, as Artes da Cena me chamaram e acabei focando profissionalmente nesse campo. Além de atriz, palhaça e educadora musical tornei-me professora de teatro, mais especificamente em voz e atuação, além de encenadora, diretora e preparadora vocal-corporal, musical, de ator, enfim... Te respondi?

AC: Respondeu, sim. Você começou a dar aulas aqui no T.U. em 2004, né?

HM: 2004... novembro de 2004.

9min53s

AC: Durante a sua trajetória como atriz, você foi dirigida por mulheres?

HM: (pausa)

AC: Eu me lembro de duas...

HM: Sim. Eu formei com a direção de Cida Falabella no Cefart, com o espetáculo *Ensaio Sobre a Cegueira*. A Ângela Mourão sempre esteve muito presente numa etapa da minha vida profissional. Ela foi minha professora no curso de teatro e depois colega de trabalho no Grupo Teatro Andante. Formávamos uma dupla de palhaças. A gente se dirigia quando fazia cenas

juntas. Depois, em 2012, fui dirigida pela Juliana Pautilla. Fizemos um trabalho profundo durante um ano, com o...

AC: *Ode Marítima*.

HM: É, com a *Ode Marítima* — É interessante que Ju fez parte do grupo Teatro Andante, ela foi minha colega por muitos anos. O processo de construção do espetáculo *Ode Marítima* foi muito intenso e desafiador. Fizemos uma grande pesquisa! Um trabalho pautado no teatro físico que exigia muita vivacidade e destreza. Ju era muito disciplinada, estimulava o trabalho criativo e de atuação com muito rigor. Se doou intensamente para a construção desse trabalho. Não fui dirigida por muitas diretoras e diretores (embora tenha sido dirigida por um homem, o Marcelo Bones, por 10 anos no grupo Teatro Andante), pois acabei direcionando minha vida profissional para o ensino. Fui dirigida por uma mulher no espetáculo de formatura do curso técnico em Teatro do Cefart, né?

13min14s

AC: E como foi a experiência? No caso, com a Cida, dentro desse processo de formatura. Você falou um pouquinho de como foi com a Ju, mas como foi na sua formatura, em 98?

HM: Foi um processo de um ano. O Cefart tinha duas montagens por ano, só que a minha turma preferiu fazer apenas uma para realizar um processo de pesquisa mais longo, e convidamos a Cida Falabella para nos dirigir. Foi muito interessante, ela sempre foi muito companheira, estimulava bastante o trabalho dos atores. Fazíamos muitas improvisações e a partir daí, construíamos a encenação de uma forma muito fluida. Eu tive uma experiência excelente com ela, me sentia muito livre e interessada na pesquisa, experienciar esse processo no final de um curso me fortaleceu muito enquanto atriz e profissional.

16min07s

AC: Então, retomando a história do T.U.: com base nas fichas técnicas dos espetáculos da escola, você assinou a Direção Geral de *HOMINI*, juntamente à Maria Clara (Lemos), Denise (Pedron) e Fernando Limoeiro, certo?

(*Silêncio*)

(*Risos*)

HM: Três mulheres.

AC: Três mulheres, né? Entendido.

AC: Uma Direção Compartilhada, portanto. Sua primeira direção na escola — digo, Direção Geral, né?

HM: Foi.

AC: Você já tinha participado de processos anteriores, né? Desde a sua chegada na escola.

HM: Sim, eu havia participado antes de vários outros processos tanto em grupos de teatro como em cursos livres... e ainda continuei participando mesmo depois da minha entrada como professora no TU. Por exemplo, no *Oficina* do Galpão Cine Horto fiz parte de equipes de vários processos de montagens de espetáculos. Tanto lá quanto no T.U., nas montagens, sempre trabalhei com improvisações e criação de cenas, ou seja, com a atuação, mesmo sendo contratada para trabalhar especificamente com a voz. Quantas cenas teatrais foram resolvidas sob o meu olhar, minha escuta e também sob minha orientação!

Penso ser interessante falar sobre isso porque é a forma como eu trabalho. Mesmo não estando na Direção Geral, sou criadora, encenadora, preparo atores, preparo a voz, dirijo cenas, oriento processos de pesquisa cênica, faço Direção Musical e Geral. Nunca assinei como assistente de direção, mas deveria (*risos*). Me adapto muito ao contexto de cada trabalho de montagem, mas sempre sei que faço várias coisas que não são contempladas na assinatura de uma função na ficha técnica. Então, eu tenho muito mais essas variações de funções do que a de Direção Geral, especificamente. Acho importante ressaltar isso, pode parecer uma bobagem, mas não é, principalmente para nós, mulheres. Antes eu era mais modesta para assinar, me enquadrava somente na

AC: Preparação.

HM: Isso... preparação vocal. Só que eu sempre trabalhei muito mais além do que a preparação.

18min51s

AC: Então, além de *HOMINI*, em 2007, você assinou *Abraço*, em 2014 e outras 15 montagens, aqui dentro do T.U., com participação em distintas áreas como Direção Vocal, Direção Musical, Direção de Cenas, Direção de Ator... Esses foram alguns termos que eu pude encontrar. Acho que em *GOLD* (2021/2022), você chegou a assinar Dramaturgia de Cena, também. Não, foi Dramaturgia... Enfim, vou me recordar direitinho.

HM: Dramaturgia vocal de cena... Até eu me esqueci... (*risos*) Desenho sonoro de cena ou desenho vocal de cena (*risos*). Tentando encontrar nomes para as funções...

AC: Eu queria que você me contasse um pouco sobre esses processos e a sua relação com as turmas.

HM: Então, desde quando eu entrei no T.U., em 2004, tinha como uma proposta assistir as outras disciplinas para conseguir desenvolver um trabalho mais cooperativo e mais integrado entre elas. Por um tempo, meu objetivo era trabalhar didaticamente na disciplina *Expressão Vocal* integrada aos trabalhos das outras disciplinas. Isso ainda existe, mas aos poucos fui buscando uma maior autonomia, desenvolvendo outros processos junto aos estudantes. Então, a partir do trabalho com o corpo-voz, fui atravessando diversos caminhos pedagógicos em atuação. E na disciplina de montagem, no segundo semestre, quando vamos trabalhar em equipe, por estar na cadeira de voz e que é uma área extensa e integra a diversas outras, fica complexo trabalhar de forma setorizada. Imagina... é impossível não contemplar a atuação. Na montagem, a interação e o processo a ser desenvolvido dependerão muito do Diretor Geral, né? Já passei por diversas formas de interação, desde as mais tradicionais, as mais contidas até as mais abertas. Mas voltando um pouquinho da pergunta...

AC: Sobre os processos. Tanto nessas duas Direções Gerais que você assinou, quanto nas outras.

HM: Então, voltando um pouco ao que falei: o processo é desenvolvido muito conforme quem está assinando a Direção Geral. Por exemplo, tanto no espetáculo *Peer Gynt* (2008), dirigido pelo Fernando Linares, quanto no *Juguete Peregrinos* (2011), dirigido pelo Rogério Lopes, tivemos um grande trabalho musical para ser desenvolvido, com coros, instrumentais e muita preparação com os atores. No *Juguete Peregrinos*, acho que eu assinei Direção Musical, mas no *Peer Gynt*... não me lembro, embora eu tenha feito a direção musical também dele. Essa é uma direção mais específica, nem todo Diretor Geral assina, a não ser que ele seja musicista também. Enfim, o processo se desenvolve tanto pelas preparações de atores, quanto pelos trabalhos com a palavra, as ações físicas, vocais e a cena ou performance. Em relação aos atores e estudantes nesse processo, percebo que quando estou na equipe, entro em um espaço de mediação entre eles e a direção geral... às vezes, consigo resolver conflitos que passam pela construção das cenas, enfim... é o papel da equipe mesmo.

Bom, no caso do processo do espetáculo *Abraço*, que assinei a Direção Geral, além de outras funções, pude levar para a criação e montagem do espetáculo, de uma forma mais consistente a pesquisa que faço em relação a construção dramatúrgica entre corpo-voz-som em processo de atuação. Busquei junto com os atuantes a criação de poéticas de encenação, transpassando elementos sonoro-musicais com os da visualidade em um grande jogo entre o atuante (o ator), o tempo, o som e o espaço. Uma investigação que passou por práticas coletivas e individuais e muitas improvisações. Foi um trabalho de muita artesanaria, que precisou ter muita escuta e disponibilidade. Mas nesse processo, momentos de integração e muito trabalho criativo, momentos também de negação de propostas, distanciamentos e aproximações. Desafiante!

Bom, sobre conflitos em processos de criação artística, penso que muitas vezes o foco está na dramaturgia. Eu sinto isso demais, porque está ligado, também, à concepção — é uma percepção que adquiri trabalhando nos processos de montagem, mas cada processo é diferente do outro. E trabalhar em equipe é sempre bom, porque nos ajudamos e aprendemos uns com os outros. No *Abraço*, tive dois professores nessa equipe, um artista convidado e uma monitora. Tivemos questões delicadas... no semestre anterior ao processo de montagem, perdemos um estudante dessa turma em um acidente de trânsito quando atravessa a avenida ao sair da UFMG. A escola inteira ficou muito triste, a turma ficou muito abalada e gastou um tempo para se recuperar. Algumas atividades de acolhimento e cuidado com a turma foram realizadas para ajudar nesse processo de luto...

Tivemos muitos momentos que foram desafiadores, intensos, criativos, acolhedores e outros muito conflituosos. Penso que estar na função de Direção Geral é muito desafiador, interessante, mas também muito desgastante. Acho até complicado descrever isso em palavras, porque são os meandros de um processo. Bom, mesmo nessa dinâmica, o espetáculo foi desenvolvido por *todes* com muito esmero, com cuidado e minúcia. Um trabalho muito poético e potente, que mexia com a gente, pois falávamos de ditadura, opressão, mortes... mas também de amor. Eduardo Galeano, né? E eu acredito, sim, na educação estética, sabe? A potência de desenvolver uma obra e terminar seu processo e, depois, ver o que resultou disso esteticamente, é transformador! Tem vida, tem história e por isso, vai tocar de alguma forma.

Em relação ao outro espetáculo que assinei a Direção, o processo foi bem diferente. O...

AC: *HOMINI*.

HM: No *HOMINI*, assinamos em parceria três professoras. Foi uma experiência curiosa... colocamos na ficha técnica também Criação Coletiva. Queríamos algo que a assinatura fosse mais compartilhada, mas achei complexo, porque muitas vezes eram três pensamentos diferentes. E acabou que cada uma ficou em uma função que fluía mais. Claro, pois são três professoras com formações diferentes. Experimentamos muitas coisas juntas com os estudantes, e cada uma desenvolvia seus processos de formas diferentes. Fiquei mais como encenadora e preparadora vocal. No processo, foram realizadas várias performances, treinamentos em aéreos circenses, improvisações e pesquisas criativas.

É muito diferente estar na equipe do trabalho de montagem e estar em uma Direção Geral. Na minha vivência profissional, além do trabalho artístico que a equipe faz, enquanto criadora, preparadora e orientadora de processos, ela ajuda muito na mediação entre os interesses, desejos e objetivos entre a Direção Geral e os atores e vice-versa que, por vezes, pode ser uma zona delicada e que merece uma escuta cuidadosa. Porém, o(a) Diretor(a) Geral estará sempre num lugar instável e que será também mediador(a) de diversas situações.

33min11s

AC: No *HOMINI* e no *Abraço* — focando mais no *Abraço*, porque você assinou sozinha, então, assumiu essa tomada de decisões. Você teve que mediar alguma situação?

HM: Tive. No *HOMINI* e no *Abraço*?

AC: Enquanto Diretora Geral.

HM: Tive.

AC: Você mencionou a questão da perda de um aluno em 2014, então, se houve alguma outra situação...

HM: No *HOMINI*, tivemos situações conflitantes também — eu acho que sempre teremos em processos criativos (*risos*). Vou falar do *Abraço*, que foi mais recente que o *HOMINI* e assinei sozinha. Tive situação de sobrecarga de violência moral e ética de um aluno comigo... que eu sinto que não aconteceria esse tipo de violência com professores homens. Eu queria ver esse aluno tratar um professor homem como fui tratada, principalmente com os professores de interpretação, pois percebo que é a disciplina de referência deles (dos alunos) no T.U. No currículo antigo, é uma disciplina com uma carga horária imensa em relação às outras, e também não posso deixar de dizer que são ministradas por professores homens. No currículo novo, temos cargas horárias iguais para todas as disciplinas. Vamos ver se muda alguma coisa.

38min56s

AC: Bom, ainda enquanto docente, com vínculo formal aqui no T.U., você chegou a assinar direções de montagens externas?

HM: Direção, não. Só participei de equipes de montagens assinando outras funções. Como falei anteriormente, que profissionalmente fui ocupando esse lugar de direção a partir do trabalho com o ator, da preparação vocal e musical, que nesse caso já fazia direção, e depois como encenadora, orientadora de processo. Sou mais conhecida nesse lugar do que como uma Diretora Geral.

Mas fui convidada algumas vezes por ex-*alunes* para orientar processos criativos e dirigi-los na criação de cenas. Mas com falta de fomento ou vínculo com a Universidade, o trabalho durava pouco tempo e não era concluído.

41min35s

AC: Mais no início, você tinha mencionado alguns trabalhos no Galpão Cine Horto. Você chegou a participar de algum *Oficinão*?

HM: Sim, no *Oficinão* enquanto equipe. Vários, vários!

AC: E nesses processos — aí, relacionando tanto processos aqui dentro do T.U. quanto de fora, no caso do Galpão Cine Horto. O que difere desses lugares?

HM: De um lugar para outro?

AC: É, a partir da sua experiência.

HM: No *Oficinão* também rolavam crises, mas acho que era diferente. O curso tinha a duração de um ano para reciclagem de atores e o objetivo era desenvolver uma montagem cênica. Talvez seja essa a diferença, um curso menor direcionado para a montagem. Além disso, os estudantes que se inscreviam para o curso já sabiam da pesquisa que seria realizada. Para esse curso, era selecionado por edital o artista diretor com a proposta de sua pesquisa de montagem. E em seguida, montava sua equipe. Depois, a equipe participava do processo seletivo dos atores.

Parecia ser mais leve, porque não tinha uma coisa do currículo como tem no curso técnico ou graduação.

44min28s

AC: Bom, essa pergunta meio que você já trouxe, mas eu queria saber se...

HM: Na enxurrada, né? (*risos*)

AC: Não! Se, fora do T.U. também, nesses processos enquanto equipe — e dentro de sala de aula, também — você vivenciou ou presenciou algum tipo de violência ou opressão de gênero.

HM: (*risos*) Um eu já falei. Mas é difícil relatar, porque acontece nos meandros das relações. Já tive alunas que falaram para mim: “você professoras não percebem o machismo dos seus colegas com vocês?”. Elas estavam denunciando para mim o machismo nas relações entre docentes... Depois disso, passei a me atentar mais sobre o que elas estavam falando para mim, analisando determinados acontecimentos pela ótica da violência e opressão de gênero. Mas também percebo a opressão de gênero nos comportamentos de determinados estudantes com as professoras mulheres, como já mencionei. Às vezes, sinto violenta a forma como sou abordada, é opressor... Mas não é recorrente, ou é muito camuflado (*risos*). É incrível como naturalizamos isso, nós mulheres, inclusive. A palavra opressão já traz toda a carga emocional, pressão interna, falta de ar, coração palpitando... força e força. Eu sinto que se não fosse uma mulher, o estudante — mas a estudante também — não abordaria da mesma forma que me abordou um professor homem, da cadeira X ou Y. Mas não mesmo. Inclusive, percebo mais o silêncio e aceitação com eles, mesmo se em discordância. Mas também já presenciei estudantes mulheres falando e não se silenciado para determinados professores homens, por perceberem situações machistas.

Mas acho que não podemos generalizar. É delicado, são vários meandros que estão contidos nas relações entre as pessoas. Mas também não posso deixar de dizer que percebo relações de opressão de gênero entre colegas. E não é difícil perceber isso durante nossas discussões.

49min45s

AC: E como você analisa as diferenças entre direções assinadas por homens e direções assinadas por mulheres? Aí, tanto dentro dentro do T.U. quanto fora, a sua opinião enquanto encenadora.

HM: Da minha vivência pessoal com as diretoras, por exemplo, como atriz estudante dirigida pela Cida Falabella, achei que foi uma ótima experiência, ainda mais se tratando de uma formatura escolar. Cida foi muito democrática, firme mas também delicada e cuidadosa, buscava muito as opiniões dos estudantes e se relacionava de uma forma muito legal e

sensível com os atores. Mostrava também suas fragilidades em alguns momentos, sem problemas. Estive na equipe de formatura da Raquel Castro (*Rosinha do Metrô*, 2010), quando ela foi professora substituta do T.U., e foi muito interessante, foi uma troca muito boa. Uma diretora que tinha um cuidado nas relações, democrática, alegre, sensível e forte. Nessa equipe, assinei a Direção Musical. Também fui da equipe do espetáculo de formatura dirigido por Mônica Tavares (*EIA*, 2018) e tínhamos muitas trocas pedagógicas para tentar resolver as questões dos processos artísticos, como das relações entre a turma.

Das experiências que tive com as diretoras mulheres, todas foram muito interessantes: Cida Falabella, Juliana Pautilla, Raquel Castro, Mônica Tavares. Em minha vida profissional, tive mais experiências com diretores homens do que com mulheres, tanto em processo de escolas, quanto em grupos de teatro. Com os diretores homens, destaco o Marcelo Bones, que foi meu diretor durante 10 anos no Grupo Teatro Andante, e ele era de uma liberdade tamanha, uma pessoa delicada e leve!

Não sei dizer se diferencia alguma coisa em relação à direção feita por mulher ou por homem. Talvez eu saiba no meu íntimo, mas não sei falar direito. Nós mulheres somos muito versáteis, trabalhamos muito de forma integrada, deixamos as subjetividades aparecerem nas relações... Se torna difícil nos encaixar em um sistema de trabalho que foi normatizado pelos homens na história ocidental das Artes Cênicas. Na hora do reconhecimento, ficamos mais invisíveis... Também percebo a forma como somos abordadas em diversas situações, parece que temos sempre que justificar nossos procedimentos, somos colocadas muitas vezes em dúvida. O que é completamente diferente com os diretores homens. Eles colocam suas propostas sem esse pano de fundo e talvez sejam mais diretos na forma de se relacionar. Alguns são mais tradicionais e mais contidos, outros mais firmes, outros demonstram atitudes machistas e outros são mais leves e mais abertos. Acho complexo falar isso, porque não dá para generalizar. Existem autoritarismos, reprodução do machismo também na mulher, né? E também conseguimos trabalhar e realizar muitas coisas artísticas.

54min52s

AC: Uma última pergunta — está fora do roteiro, assim como outras que eu acabei fazendo aqui — que foi feita, inclusive, na última entrevista (Rede TraMa), em relação à *relação* família-carreira: se os papéis sociais imputados às mulheres, como o cuidado — tanto o

cuidado do lar quanto essa noção de uma pessoa passiva, generosa — impactaram em algum momento na sua carreira, ou nas suas práticas pedagógicas. Ou se a própria instituição família impactou a sua carreira, a sua trajetória formativa.

HM: Sim... Eu venho de uma família de artistas: meu pai trabalhava com técnica de som, com rádio e gravação. Minha mãe, artesã e uma admiradora do Teatro. E várias pessoas da família do meu pai e mãe são ou foram artistas. Então, eu venho de uma família onde tive sempre o apoio para estudar e trabalhar com Arte.

Eu venho de uma família cristã, minha mãe era muito religiosa... Eu sou a única filha mulher e mais três irmãos homens. Então, as tarefas de limpeza da casa eram sempre mais dirigidas a mim, como se não fosse tarefa para meus irmãos homens. Você falou de passividade, mas engraçado que minha mãe e eu éramos sempre as mais ativas. Mas também entendo a passividade como uma questão encrostada num tipo de comportamento da mulher no social. De fato, percebo isso sim na educação familiar, que veio por gerações e que reproduzimos esse comportamento... o importante é perceber e trabalhar para mudar as relações de opressão com a mulher. Por outro lado, vejo também nas mulheres da minha família, muita atitude e garra, principalmente na família da minha mãe, e acho que ela me ensinou isso.

Bom, penso que de certa forma esses papéis acabaram impactando as relações profissionais, além de outras. Mas meu balanço é mais positivo, consigo me posicionar profissionalmente e vamos seguindo adiante, tentando desconstruir esses papéis sociais que muitas vezes nem percebemos. Por isso, é também cansativo e desgastante. E tem a questão da generosidade. Para mim, essa palavra tem vários significados. Gosto dessa virtude. Se a gente não for generoso no mundo com os seres vivos, não vejo sentido de existir. Agora, a generosidade no sentido de sacrificar a si próprio, como uma violência velada, é forte. E nós mulheres acabamos fazendo isso também. Então, me impacta sim. E ainda sobre isso, não acho que a mulher tem que ser aquela briguenta. Não acho mesmo, mas muitas vezes torna-se necessário brigar, falar mais alto. Quando eu era diretora, gestora do T.U., tive que botar uma lança aqui na minha frente (*gesticula*) e brigar para rebater os homens machistas, gestores que tentavam derrubar o Teatro Universitário e que tinham atitudes desrespeitosas e autoritárias para comigo, uma diretora mulher representando o Teatro Universitário. A gente tem que gastar uma energia a mais, sempre a mais. É muito desgastante, me consome muito, porque não é a

forma que gostaria de agir, só que eu não consigo ficar quieta também, né? Qual é o equilíbrio? Tem hora que temos que ser “machas” para sermos ouvidas... *Aff!*

01h01min20s

AC: É uma loucura, né? Se deixar, eu fico aqui horas... Posso perguntar mais uma coisa?

HM: Pode (*risos*)

AC: Seu mestrado. Você concluiu o seu mestrado em 2011, né?

HM: É

AC: Houve alguma questão — aí, já é mais pessoal, se você não quiser responder, está de boas — que não te fez dar sequência ao seu mestrado assim que você terminou a sua graduação, ou a sua formação enquanto atriz? Porque você já era professora aqui no Teatro Universitário, inclusive.

HM: Aham.

AC: Como veio essa questão do mestrado?

HM: Porque sou acadêmica e é normal que eu busque essa qualificação. Depois que terminei o mestrado, dei um tempo para que eu pudesse voltar aos poucos. Foi aí que a Ju me dirigiu, que a gente fez o espetáculo *Ode Marítima*. Depois disso, eu me tornei diretora, gestora daqui do T.U., fiquei 4 anos e meio. Isso que me fez distanciar do doutorado. Só agora que estou me preparando para ingressar-me à ele.

01h03min18s

AC: Eu perguntei porque logo depois que você forma, em 98 — não logo depois, né? Mas você se torna mãe.

HM: Ah, sim... Eu estava finalizando a Especialização em Educação Musical, em 2001.

AC: Isso teve algum impacto ou não, dentro das suas práticas profissionais?

HM: Bom, sempre trabalhei e por isso tive que conciliar trabalho, estudo, casa e cuidados com a minha filhota. Mas aos poucos, consegui coordenar junto com o pai dela. Para mim, uma das experiências mais lindas de ser mulher é ser mãe, entendeu? (*risos*). Então, isso para mim é só *tudo de bom* (*risos*). Ser mãe só potencializou meu trabalho. Minha filha sempre foi uma inspiração para mim, ainda mais porque trabalhei muito com a infância. Depois de tê-la, me senti muito mais aterrada e forte na vida!

AC: Então, é isso! Se tiver mais alguma coisa a dizer, você pode dizer.

HM: Não, acho que é isso (*risos*).

Fim da gravação.

Apêndice G — Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Thálita Motta)

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A Sra. está sendo convidada como voluntária a participar da pesquisa “A opressão de gênero no setor teatral: experiências de professoras nas direções de espetáculos do T.U. (UFMG) e do Cefart (FCS)”, referente ao Trabalho de Conclusão de Curso de Ana Luiza Diniz de Carvalho, aluna do curso de graduação em Teatro (Licenciatura) pela Escola de Belas Artes da UFMG.

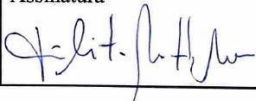
Para que a pesquisa seja realizada, gostaria de contar com a sua colaboração voluntária na realização de entrevistas individuais. Tais entrevistas poderão ser gravadas, mediante autorização, e serão armazenadas em local seguro (os áudios serão salvos, sem identificação, em HD externo e armazenados sob responsabilidade da pesquisadora). Os riscos envolvidos na pesquisa consistem na exposição de suas opiniões, contudo, caso não seja autorizado, não haverá identificação dos respondentes na divulgação dos resultados. Você poderá não se beneficiar diretamente com a participação na pesquisa, mas poderá se beneficiar indiretamente ao contribuir com sua trajetória para que se possa trazer à luz reflexões sobre opressão de gênero e seus impactos nas relações de trabalho — em especial, no campo artístico, no que tange à direção teatral e o ensino de teatro.

Para participar deste estudo, a Sra. não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. A Sra. terá o esclarecimento sobre o estudo em qualquer aspecto e momento que desejar e estará livre para participar ou recusar-se a participar, e a qualquer momento poderá retirar seu consentimento sem qualquer prejuízo.


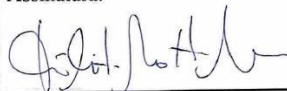
Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pela pesquisadora responsável e a outra será fornecida à Sra. Em caso de dúvidas a respeito da pesquisa, os dados da pesquisadora encontram-se abaixo.

() Declaro que fui informada dos objetivos, métodos, riscos e benefícios da pesquisa “A opressão de gênero no setor teatral: experiências de professoras nas direções de espetáculos do T.U. (UFMG) e do Cefart (FCS)” e concordo em participar voluntariamente dela.

Participante da pesquisa:

Nome: Thálita Motta Melo	Assinatura 
--------------------------	--

Pesquisadora responsável:

<i>Ana Luiza Diniz de Carvalho</i> <u>analu.diniz@outlook.com</u>	Assinatura: 
<i>Thálita Motta Melo</i> <u>thalita.art@hotmail.com</u>	Assinatura: 

Apêndice F — Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Rita Clemente)

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A Sra. está sendo convidada como voluntária a participar da pesquisa “A opressão de gênero no setor teatral: experiências de professoras nas direções de espetáculos do T.U. (UFMG) e do Cefart (FCS)”, referente ao Trabalho de Conclusão de Curso de Ana Luiza Diniz de Carvalho, aluna do curso de graduação em Teatro (Licenciatura) pela Escola de Belas Artes da UFMG.


Para que a pesquisa seja realizada, gostaria de contar com a sua colaboração voluntária na realização de entrevistas individuais. Tais entrevistas poderão ser gravadas, mediante autorização, e serão armazenadas em local seguro (os áudios serão salvos, sem identificação, em HD externo e armazenados sob responsabilidade da pesquisadora). Os riscos envolvidos na pesquisa consistem na exposição de suas opiniões, contudo, caso não seja autorizado, não haverá identificação dos respondentes na divulgação dos resultados. Você poderá não se beneficiar diretamente com a participação na pesquisa, mas poderá se beneficiar indiretamente ao contribuir com sua trajetória para que se possa trazer à luz reflexões sobre opressão de gênero e seus impactos nas relações de trabalho — em especial, no campo artístico, no que tange à direção teatral e o ensino de teatro.

Para participar deste estudo, a Sra. não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. A Sra. terá o esclarecimento sobre o estudo em qualquer aspecto e momento que desejar e estará livre para participar ou recusar-se a participar, e a qualquer momento poderá retirar seu consentimento sem qualquer prejuízo.


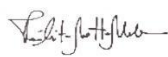
Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pela pesquisadora responsável e a outra será fornecida à Sra. Em caso de dúvidas a respeito da pesquisa, os dados da pesquisadora encontram-se abaixo.

() Declaro que fui informada dos objetivos, métodos, riscos e benefícios da pesquisa “A opressão de gênero no setor teatral: experiências de professoras nas direções de espetáculos do T.U. (UFMG) e do Cefart (FCS)” e concordo em participar voluntariamente dela.

Participante da pesquisa:

Nome: Rita de Cássia Clemente	Assinatura 
-------------------------------	--

Pesquisadora responsável:

<i>Ana Luiza Diniz de Carvalho</i> analu.diniz@outlook.com	Assinatura: 
<i>Thálita Motta Melo</i> thalita.art@hotmail.com	Assinatura: 

Apêndice I — Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Helena Mauro)

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A Sra. está sendo convidada como voluntária a participar da pesquisa “A opressão de gênero no setor teatral: experiências de professoras nas direções de espetáculos do T.U. (UFMG) e do Cefart (FCS)”, referente ao Trabalho de Conclusão de Curso de Ana Luiza Diniz de Carvalho, aluna do curso de graduação em Teatro (Licenciatura) pela Escola de Belas Artes da UFMG.


Para que a pesquisa seja realizada, gostaria de contar com a sua colaboração voluntária na realização de entrevistas individuais. Tais entrevistas poderão ser gravadas, mediante autorização, e serão armazenadas em local seguro (os áudios serão salvos, sem identificação, em HD externo e armazenados sob responsabilidade da pesquisadora). Os riscos envolvidos na pesquisa consistem na exposição de suas opiniões, contudo, caso não seja autorizado, não haverá identificação dos respondentes na divulgação dos resultados. Você poderá não se beneficiar diretamente com a participação na pesquisa, mas poderá se beneficiar indiretamente ao contribuir com sua trajetória para que se possa trazer à luz reflexões sobre opressão de gênero e seus impactos nas relações de trabalho — em especial, no campo artístico, no que tange à direção teatral e o ensino de teatro.

Para participar deste estudo, a Sra. não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. A Sra. terá o esclarecimento sobre o estudo em qualquer aspecto e momento que desejar e estará livre para participar ou recusar-se a participar, e a qualquer momento poderá retirar seu consentimento sem qualquer prejuízo.


Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pela pesquisadora responsável e a outra será fornecida à Sra. Em caso de dúvidas a respeito da pesquisa, os dados da pesquisadora encontram-se abaixo.

() Declaro que fui informada dos objetivos, métodos, riscos e benefícios da pesquisa “A opressão de gênero no setor teatral: experiências de professoras nas direções de espetáculos do T.U. (UFMG) e do Cefart (FCS)” e concordo em participar voluntariamente dela.

Participante da pesquisa:

Nome: Helena Leite Mauro	Assinatura 
--------------------------	---

Pesquisadora responsável:

<i>Ana Luiza Diniz de Carvalho</i> <u>analu.diniz@outlook.com</u>	Assinatura: 
<i>Thálita Motta Melo</i> <u>thalita.art@hotmail.com</u>	Assinatura: 