



PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes
Mônica Fagundes Dantas
Andréa Moraes
Organização

PPGAC

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes
Mônica Fagundes Dantas
Andréa Moraes
Organizadoras

Dr. José Jackson Silva
Desenvolvedor da Capa

Fáisca Design Jr
Finalização da Capa

Textualiza Jr
Revisão de texto

Porto Alegre – RS, Brasil 2020



CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

P474 Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades [livro eletrônico] / [organizado por] Patrícia Fagundes, Mônica Fagundes Dantas, Andréa Moraes. -- Porto Alegre: UFRGS, 2020.

Tipo de Suporte: Ebook

Formato Ebook: PDF

ISBN: 978-65-5973-024-7

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Fagundes, Patrícia. II. Dantas, Mônica Fagundes. III. Moraes, Andréa.

CDU 792:001.891

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933



O CORPO DA DIRETORA, COMO UMA DANÇA

Ana Paula Zanandréa¹

Patrícia Fagundes²

Processos de criação artística, docente e acadêmica: uma confluência entre fazeres fluídos e embaçados que se retroalimentam. Os mecanismos da criação e da pesquisa teatral embaralham fronteiras e abalam as concepções de dualidade que permeiam nossa sociedade: corpo/mente, sujeito/objeto, ativo/passivo, masculino/feminino, prática/teoria, processo (ensaios) / resultado (espetáculo)... Entremean-do fazeres, teoria e criação perdem a sua ilusória dicotomia. Tudo é prática: artística, teórica e pedagógica. E o teatro, fazer corpóreo e efêmero como a vida, contagia esses processos, morrendo e renascendo continuamente.

¹ Diretora e Assistente de Direção e Produção da Escola de Dança (UFBA). Doutora em Artes Cênicas pela UFRGS, mestra em Artes Performativas pela *Université Libre de Bruxelles*, e em Teoria e Prática das Artes pela *Université de Nice*, Bacharel em Teatro – Direção pela UFRGS.

² Professora associada do Departamento de Arte Dramática e do PPGAC da UFRGS. Encenadora.

Estas aventuras são tecidas pelas múltiplas interações – profissionais, afetivas, éticas, estéticas, pessoais, sociais - que permeiam os ensaios, as salas de aula, os grupos de pesquisa, e compõem um território compartilhado, que acontece, com, entre e nos corpos de seus habitantes nômades. De corpo também se faz a direção teatral, pois tudo em nós e na cena é corpóreo. O corpo da mulher que dirige, ainda que invisível sobre o palco no momento de uma apresentação, ou invisibilizado ao longo da história do teatro por um processo de apagamento patriarcal, pulsa na cena como as veias sob a pele, é parte de sua constituição.

A fim de falar sobre este corpo em processo de encenação, que é o nosso próprio corpo, escrevemos este texto em uma perspectiva destinerrante. Parte do texto é composto por fragmentos da tese *Destinerrâncias de uma encenadora em processo: pesquisa, direção de atores e encenação*, de Ana Paula Zanandréa, orientada em sua etapa final por Patrícia Fagundes, que dialogam com a temática deste artigo. A partir destas provocações, desenvolvemos reflexões e pensamentos sobre o ofício de encenadora, numa perspectiva entretecida com aspectos sociais e de gênero. Parte destes pensamentos são expressos por meio dos postais numerados, em fonte diferenciada, constituídos por escritos de Patrícia, costurados por textos de Ana, gerando diálogos e movimentos. Nesta tessitura emergem histórias, memórias, ecos pessoais, como cartões postais destinerrantes, transpassando os trajetos que constituem esta escrita.

Embora não haja uma definição única, a destinerrância, noção proposta pelo filósofo franco-magrebino de ascendência judia Jacques Derrida (1987), remete à construção ambígua da própria palavra, que relaciona destino/destinação e errância. Derrida propõe esta noção pela primeira vez em seu livro *O Cartão Postal*³ (1987), onde apresenta este tipo de correspondência como metáfora para falar da possibilidade de não chegada ou de não retorno de uma mensagem, que provoca a incerteza em todo ato de comunicação. Assim, destinerrância seria uma qualidade ou condição de algo ou alguém que, mesmo tendo uma destinação precisa, objetivada pela pessoa emissora, vagueia por outros territórios não previstos à priori, encontrando o seu destino.

Neste processo destinerrante, a pesquisa se entretetece com a prática artística. Aqui, as noções “sujeito” e “objeto” se tornam obsoletas, pois o “objeto” é também a pesquisadora que se encontra não apenas inserida no processo, mas que está em processo e é o próprio processo. Não há cisão entre as identidades de pesquisadora, professora, diretora, produtora, mas sim uma conjunção corpórea: elas se embaralham na nossa matéria. O corpo que pesquisa e é pesquisado está atento, em constante movimento, buscando sempre uma adequação à caminhada geral do processo.

³ No texto consultado em inglês: *The Postcards*.



Do emaranhado de nossas histórias e experiências surgem reflexões acerca da direção teatral, em trânsito com a pesquisa e a docência. Esta zona fluida, esta encruzilhada, este *entre* onde se encontram saberes e fazeres que constituem a pesquisa artística, é um local de caos e criação que foge às dicotomias que a luta pelo poder implica. Nesta zona nebulosa não há oscilação entre duas ou mais condições que disputam: os diferentes espaços, relações, pensamentos se convergem, se amalgamam, se transformam. É a chance de encontros, de trocas, de transformações, de convergências.

Nessa perspectiva, assumimos a subjetividade da pesquisa. Afinal, antes de escrever, os processos reverberam no nosso corpo. O *souvenir* emana das lacunas, lá de onde os vestígios materiais falham. A objetividade científica clama uma maior validade na academia do que outros conhecimentos corporais e sensíveis que rompem com a necessidade de trazer a verdade, e propõem outros modos de agir/pensar/fazer. Deste modo, expomos a particularidade da experiência dos corpos que somos.

E como somos! Somos diretoras, pesquisadoras, docentes, produtoras, mulheres cis do sul do Brasil, vivendo longe do sul, vivendo no sul. Somos várias, entre nós e em nós. Como recurso de construção da nossa narrativa, falaremos de direção no feminino, subvertendo a norma do masculino universal. Esta escolha demarca uma posição política, já que a palavra e a linguagem também produzem o mundo. Nos aliamos a diversas outras propostas que dialogam com perspectivas feministas, como a da atriz e pesquisadora Iassanã Martins, que em sua dissertação *TODAS NÓS: Práticas de Intimidade e Atuação Cênica*, defende uma

[...] recusa [d]o masculino universal, articulando uma escrita intencionalmente feminina, ou melhor, feminista. Pode-se dizer que, na norma culta, esse tipo de escrita é incorreto, mas quem faz a norma e quem diz que ela é culta? Em sua maioria homens, brancos e ricos. (Martins, 2017, p.17).

Deste modo, escrevemos diretora, encenadora, atrizes, espectadoras na maior parte dos casos, salvo citações e num relato específico de experiência. Adotamos o gênero feminino em relação aos papéis da criação cênica, assumindo-o como denominador universal, em um deslocamento da norma hegemônica. Afinal, escrever também é uma prática e uma criação. Nossos modos narrativos, além das próprias histórias, constituem discursos e ações que marcam um aspecto político, posto que inseridos em diálogos com outras pessoas e com a sociedade. Como queremos narrar nosso tempo, nosso fazer, nossas memórias, nossos desejos de futuro?

Postal 1. O corpo da diretora. Meu corpo na direção. Eu, corpo. “Devo falar de mim/Eu quem de quem se fala quando se fala de mim”: assim começa *Paisagem com Argonautas*, de Heiner Müller. Poderiam ser as palavras de abertura do teatro das últimas décadas, ou das artes, ou dos

estudos culturais, ou seja, de um campo significativo da problemática e dos pensamentos contemporâneos. Eu, diretora. Que corpo sou/faço? A filósofa Judith Butler (2019) problematiza esta duplicidade corpórea, entre ser e fazer:

As pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos – esta diferença de ser e fazer é fundamental. (...). Entretanto, trata-se de uma infelicidade gramática ter que dizer que existe um nós ou um eu que faz seu corpo, como se existisse um agente desincorporado, anterior ao próprio corpo, que o dirigisse. O “eu”, ao mesmo tempo que é seu próprio corpo, é também, necessariamente, um modo de incorporação – onde aquilo que é incorporado são possibilidades. (Butler, 2019, p. 216)

Nas últimas décadas, o corpo está no centro de múltiplas reflexões, práticas e discussões artísticas, políticas, filosóficas, sociais. O filósofo Paul B. Preciado (Preciado, 2008, p. 93) nos lembra que “o corpo, os corpos de cada um de nós, são os preciosos enclaves onde se desenvolvem complexas relações de poder”⁴, e portanto meu corpo = corpo da multidão. Sim, o corpo não existe sozinho, é histórico, político, social. É memória e desejo de futuro, testemunho e discurso no mundo. E é sempre processo, devir, metamorfose e transformação, tudo começa e circula no corpo, tanto na cena como na vida.

Tudo no corpo é relacional, se constrói em contato com os outros, é marcado e deixa marcas. Desta carne se faz a criação teatral, dos corpos e sonhos que somos, escarvados de memórias e desejos. E é a partir desta interação que se faz este texto.

Como uma dança

Costuma-se pensar que, na condução de um ensaio, a diretora está à frente, pois planejou uma proposta de atividades tendo como base uma ideia de resultado, que gostaria de alcançar. Porém, qualquer preparação deve ser afetada pela criação das atrizes. É preciso atenuar planos, previsões, ideias pré-concebidas e ânsias por resultados imediatos. A diretora precisa aprender a renunciar a posições egóicas para se deixar guiar pela criação das atrizes. É necessário pensar e planejar, e, ao mesmo tempo, preparar-se para sentir o fluxo, deixar-se atravessar, contaminar, ser contagiado por ele.

Assim, ao mesmo tempo em que eu, como diretora, conduzo, em outras, sou conduzida. Como numa dança, meu corpo é levado a reagir à música, ao espaço, ao meu humor no dia, mas, sobretudo, à disponibilidade, interesse, energia e estímulos lançados pelas minhas companheiras. Por mais que tenha um planejamento estruturado, é considerando a pulsação do ritmo do momento que entrarei em ação.

⁴ No texto original, em espanhol: *El cuerpo, los cuerpos de todos y de cada uno de nosotros, son los preciosos enclaves donde se libran complejas transacciones del poder* (Tradução nossa).



Para alcançar tal estado na criação teatral, preciso me deixar guiar pelas atrizes. Como numa dança, o constante jogo de ação e reação incita, estimula e promove agenciamentos. Eu sou tocada, movida, impelida, manipulada, conduzida pelas atrizes com as quais trabalho⁵.

Postal 2. Eu diretora sou em relação a: ao equilíbrio precário das relações em um processo de ensaios, aos desejos, ao espaço-tempo, aos outros corpos, aos conceitos, à memória de tudo. Só existo nessas relações, e tudo me afeta, me atravessa, me transforma. Se não, estou rígida, e a rigidez é um meio árido que mata a criação. É preciso flexibilidade, mobilidade, expansão. Estados do corpo, que sou/faço.

Trazemos a imagem da dança para pensar o corpo da diretora em processo, que me remete à uma fala de Pina Bausch, que des-limita o que possa ser a dança, que é corpo.

O que é a dança, de qualquer modo? Em primeiro lugar, a dança não é um estilo específico, há tantos estilos, culturas, razões para dançar; não podemos chamar dança exclusivamente a certas técnicas de *ballet* ou de dança moderna, ou dizer isto é dança, isto não é dança. Para mim, a dança é muito mais do que outras pessoas possam pensar que seja⁶. (Bausch *apud* Climenhaga, 2009, p.50)

E todo o tudo que é corpóreo desloca fronteiras, questiona certezas, é devir, transformação, em moção. Como processos de criação.

E é nesse momento de constatação da necessidade de reagir ao outro em sala de ensaio propondo outras dinâmicas do que aquelas planejadas, que o esqueleto começa a se recobrir de carne e de pele e que o sangue começa a circular por este organismo vivo, esta coisa senciente que são os ensaios. Trata-se de um estado utópico. Mas não é também para alcançar tal estado que criamos?

A espectadora, o barômetro e o cão

No seu artigo *O corpo do encenador*⁷, Sophie Proust (2004), pesquisadora francesa, classifica o posicionamento espacial da diretora em *on stage* e *off stage*. Reconheço nesta distinção muitos dos procedimentos adotados por mim em processo. Segundo a autora, quando a diretora se encontra fora do palco – *off stage* - durante os ensaios,

⁵ A dança da escrita deste texto! Os diferentes estímulos que trocamos por mensagens de texto e voz, por chamadas, por e-mails provocou a outra a desenvolver este texto.

⁶ No texto original, em inglês : *What is dance anyway? First of all, dance is not a certain style, there are so many different styles, cultures, reasons to dance; we can't only call certain modern or ballet techniques dance, or say this is dance, this is not. For me, much more is dance than other people think of.* (Tradução nossa)

⁷ No texto original em francês : *Le corps du metteur en scène.* (Tradução nossa)

assistindo de improvisações às passagens finais de cena, ela assume a figura da futura espectadora. Nesta posição, a diretora tem a perspectiva do conjunto para compor no espaço, convergindo a atenção da plateia à pontos e ações específicas na cena. É o conhecido “olho de fora”. Cabe ressaltar que esse “fora” remete ao espaço cênico, e não ao processo. Mesmo distante, a diretora está tão impregnada da criação que se torna difícil recriar o olhar virgem da espectadora.

Em muitos ensaios permaneço fora da área cênica na busca pelo futuro olhar da espectadora. A distância do palco facilita a formulação de propostas de composição cênica. Priorizo a posição *off stage* para:

- a) assistir uma passagem de cenas realizando anotações, evitando interferir fisicamente ou vocalmente;
- b) compor com a posição dos objetos no palco;
- c) observar a movimentação das atrizes;
- d) pensar sobre as transições das cenas;
- e) prestar atenção na emissão vocal das atrizes, sobretudo no volume e na velocidade.

Além de ser fundamental para a composição da cena, a posição *off* influencia na relação estabelecida entre as artistas e, conseqüentemente, no processo de direção. A distância espacial e a diferença do ponto de vista pela separação palco-plateia pode dificultar o diálogo. Para evitar mal-entendidos, uso uma linguagem mais pragmática, buscando ser precisa em cada enunciado, falando alto e pausadamente, de modo que as indicações possam ser facilmente compreendidas e posteriormente retrabalhadas. Ou então, rompo com esta relação e me aproximo das atrizes para passar indicações, retornando ao meu local de origem para assistir a sequência da cena.

A posição *off stage* não é sinônimo de imobilidade. É necessário, em alguns processos mais do que em outros, a constante mudança de lugar. Estas mudanças não precisam ocorrer num mesmo dia. Posso escolher variar a posição *off stage* de um ensaio para outro, não obstante esta decisão seja influenciada, no meu caso, pelos diferentes momentos do processo.

Quando permaneço sentada *off stage* por um tempo maior, jamais me encontro relaxada. [...] Mesmo parada, tento manter um estado de atenção criativa, de disponibilidade corporal e de escuta. Este é necessário tanto para que o fluxo de energia entre as atrizes e eu se mantenha ativo, quanto para que eu consiga abandonar a posição a qualquer momento necessário, para me deslocar conforme as necessidades da criação ou da produção. Preciso manter o mesmo estado de prontidão esperado das atrizes.



As variações da posição *off stage* estão também condicionadas pela presença ou não de assistentes ou de outras artistas ao longo do processo. A sua ausência demanda minha participação ativa durante a passagem das cenas. Me revezo entre estabelecer o ritmo batendo palmas, dar indicações verbais a respeito da execução das marcas, repetir algumas falas ou deixas esquecidas, anotar ou memorizar o que deve ser retrabalhado posteriormente, fazer alguns movimentos para dar estímulos as atrizes lembrarem as suas partituras corporais, filmar, “mostrar” quando necessário, operar som/luz/vídeo, etc.

Ao me desdobrar entre estas inúmeras tarefas, por vezes me aproximo das atrizes para me inserir *on stage*, junto a elas, deslocando-me ou mesmo ficando imóvel dentro da área cênica. Quando estou no palco, minha forma de percepção se aproxima a do elenco. A proximidade física privilegia um outro tipo de pensamento, de ordem sensível e articulado pelo corpo no corpo.

Esta proximidade também deixa profundas marcas no trabalho e nas relações interpessoais entre a equipe. A distância espacial reforça a diferença existente entre o ofício da atriz e o da diretora, visto que os papéis ressaltam aos olhos apenas pela posição adotada por cada uma. Quando estou no palco, minha forma de percepção se aproxima daquela das atrizes. Esta posição pode me deixar mais vulnerável, visto que o abalo das fronteiras espaciais coloca em causa minha especificidade como encenadora, como também pode fortalecer minha imagem, sobretudo se decido construir as marcações em cima de minha presença no palco.

Postal 3. Nossa vulnerabilidade. Penso que a discussão sobre hierarquia e relações de poder na criação teatral, no que tange às relações direção-atuação, seria outra ao colocar nesta dança o corpo de quem dirige. Porque o corpo é o testemunho e poesia de nossa vulnerabilidade, interdependência, paixão, um organismo relacional, uma superfície de contato com o mundo e com o outro. E no contato da pele, somos sempre suscetíveis ao que está além de nós. Somos com: com as outras pessoas, com o mundo.

É importante salientar que a posição *on* não é sinônimo de movimentação, ela apenas privilegia o desenvolvimento de um modo de percepção que solicita os sentidos e que sensibiliza o corpo ao outro e à criação de um modo específico. Neste espaço, meu corpo torna-se um barômetro apto a perceber detalhes do processo que a distância não permite. Através da conexão entre os corpos, as atrizes podem reagir às minhas pulsões e vice-versa, propiciando estímulos que se diluem no desenho final da cena. Afinal, a proximidade também impõe um pensamento: um pensamento articulado essencialmente por uma lógica corporal, no qual o tempo entre ação e reação é encurtado e a contaminação é potencializada.

Acreditando na importância da posição *on stage*, busco participar frequentemente

dos alongamentos e aquecimentos, tanto para me preparar quanto para perceber a disposição das atrizes naquele dia. Procuo também circular pelo palco durante os laboratórios de experimentação e de improvisação. Meu corpo no espaço condiciona assim as propostas cênicas. Outras vezes, insiro-me de forma mais propositiva, interferindo diretamente na movimentação e na criação das atrizes, imprimindo um ritmo ou provocando determinada reação. Eu influencio a movimentação das atrizes que reagem, mesmo involuntariamente, àquele corpo no espaço.

Assim, tanto num teatro onde a separação entre palco e plateia é bem definida, quanto em um espaço sem essa divisão, é possível transitar entre o *on* e o *off stage*. Esta flutuação é necessária, pois “o olhar da diretora encontra o seu equilíbrio nas constantes idas e vindas da plateia ao palco, para ajustar sem cessar seu ponto de vista sobre o conjunto da encenação⁸” (Proust, 2004, p. 4.). Eu, habitante do entre, sinto que é nele onde as possibilidades se multiplicam.

É neste trânsito, entre uma posição e outra, neste movimento e na decisão mesma, que precede este deslocamento, que a direção acontece. Como um “cão que corre, que vai buscar, mostra, recomeça a correr, a ir buscar, a mostrar, que novamente corre, vai buscar, mostra, incessantemente⁹” (Strehler *apud* Proust, *Ibid.*) adequo meu trabalho às exigências do processo e àquilo que creio ser necessário para a criação.

Com o andar do processo e a proximidade da estreia, a posição *off stage* com frequência se torna cada vez mais necessária, até que eu assumo totalmente meu lugar na plateia, ou na cabine de luz. Afinal, com a chegada do público, o *feedback* deste se torna tão importante quanto o meu, fazendo com que a minha presença seja desnecessária durante o andamento da apresentação. Ou não?

Tentáculos

A diretora, durante os ensaios, é apenas sentido. Ela mobiliza intensamente seu corpo para perceber o trabalho que está sendo realizado e, conseqüentemente, dirigir as atrizes. Os sentidos da diretora operam como tentáculos. Esta metáfora ilustra bem uma qualidade necessária para a encenadora: a de captar e absorver diversas manifestações da atriz. Para tanto, sinto ser importante trabalhar no sentido de expandir meus canais de percepção para adquirir a atenção necessária.

Neste aspecto, a posição *off stage* garante uma melhor visibilidade do conjunto,

⁸ No original em francês: *Le regard que le metteur en scène porte sur le travail de détails sur le plateau trouve son équilibre dans ses allers et retours constants de la salle au plateau pour ajuster sans cesse son point de vue sur l'ensemble de la mise en scène* (Tradução nossa) .

⁹ No original em francês: *[...] chien qui court, va chercher, rapporte, se remet à courir, à aller chercher, à rapporter, de nouveau court, va chercher, rapporte, inlassablement...* (Tradução nossa).



porém tanto ali quanto *on stage* é importante ampliar a abrangência deste olhar, desenvolvendo um foco suave de visão.

A atividade retínica não pode se ater apenas a imagem geral, pois no processo de encenação é necessário convergir a atenção também aos detalhes particulares, pensando nas minúcias. Se eu não tenho interesse em olhar tudo atentamente, por que o público deveria ter? [...] Assim, faço uso de um olhar ora panorâmico, ora sobre os pequenos focos de ação, assim como de uma escuta ora flutuante, ora pontual.

Ao que concerne a escuta, busco trabalhar sempre neste trânsito, atenta à paisagem sonora que se estabelece na cena e aos detalhes de cada fala e de cada respiração. Assim como é primordial que a diretora desenvolva a sua qualidade de visão e de escuta, é importante para as atrizes sentir que há atenção da encenadora sobre elas. Tanto no ensaio quanto nas apresentações, as atrizes procuram meu olhar para tentar perceber reações sobre o andamento do espetáculo naquele dia.

Contudo, este olho não pode sufocar. É importante dar liberdade para a criação artística individual. Estes tentáculos tentam abarcar tudo o que percebem, mesmo sabendo que nada deve ficar retido.

Um fazer corporal

Sophie Proust (*Sup. Cit.*) reabilita a mostração como procedimento de direção, analisando suas diferentes variações. A pesquisadora francesa salienta que a mostração não se origina, necessariamente, de um desejo impositivo da diretora de controle absoluto, tampouco é utilizado apenas para saciar seu narcisismo e exibicionismo. A mostração pode potencializar a criação.

Ao se inserir *on stage* e substituir uma atriz, o equilíbrio precário entre as funções é abalado. Se esta situação ambígua parece estranha, o contrário, na qual uma atriz decide marcações enquanto está sentada na plateia, parece ainda mais deslocado.

Proust classifica a mostração em três variantes possíveis considerando suas diferentes motivações e objetivos: a mostração indicativa, a mostração mimética e a mostração diretiva (ou demonstração). Adoto os três procedimentos no meu processo de direção.

A mostração indicativa tem como objetivo principal levar a atriz à criação e não apenas a reprodução da forma visual e rítmica feita pela diretora. Neste caso, mais do que nos outros, ela convida a atriz à apropriação e à modificação do movimento, ao refazer personalizado. A mostração indicativa é empregada também como recurso para auxiliar na retomada de improvisações.

Na mostraçãõ mimética, repito através de movimentos e ações o que as atrizes fazem em cena. Neste caso, a mostraçãõ serve como um *feedback*, que aponta o que deve, ou pode ser alterado. Este tipo de mostraçãõ costuma encontrar maior aceitaçãõ, visto que não determina o movimento em si, apenas sugere uma mudançã a ser incorporada.

Finalmente, na mostraçãõ diretiva, a diretora demonstra as marcações esperando uma reproduçãõ quase idêntica, que mantenha, senãõ os movimentos na sua exatidãõ, ao menos as suas qualidades rítmicas e espaciais. Ali, “a construçãõ da imagem prevalece, e a mostraçãõ se revela tanto o ponto inicial do trabalho quanto o de sua conclusãõ” (*Id.*, p. 6). Assim, meus movimentos podem ser percebidos no processo de direçãõ de uma maneira até mais contundente e efetiva que uma indicaçãõ verbal.

É preciso ter sempre em mente que, em qualquer um dos três casos apresentados, meus movimentos serão transformados pela atriz durante a apropriaçãõ/reapropriaçãõ dos estímulos lançados. Afinal, como resume Proust, “com a mostraçãõ, o procedimento para resolver uma açãõ física e visual passa por uma resoluçãõ física e visual¹⁰” (*Ibid.*) passível de múltiplas leituras.

Escavar com o corpo

Meu corpo possibilita a busca pelo espetáculo a ser criado. Procuo um movimento, uma imagem, uma sensaçãõ que ainda não está precisa, para mim ou para as atrizes, no plano das ideias com minha carne, ossos, pele, energia e respiraçãõ. Mas, diferentemente da mostraçãõ, esta procura não precisa ser compartilhada.

Posso usar o tempo e o espaço dedicado ao aquecimento individual para realizar algumas destas escavações, como também o tempo em que as atrizes trabalham nas cenas sem a minha presençã.

Postal 4. Pronta pra dança. Com os anos e as experiências, aprendi que preciso me aquecer para o ensaio. Preparo anotações, organizo materiais, respiro, me alongo, vibro, me coloco em estado de jogo. Em estado de cena. No período de ensaios já há criaçãõ, cena, teatro – nos fazemos atuantes e público, em improvisações e composições, às vezes entre nós, às vezes para gente convidada. Ao dizer “teatro”, penso nesta arte que se faz entre pessoas, *em, com e entre* os corpos, em certo espaço e tempo, uma açãõ organizada esteticamente que envolve gente reunida ou um tempo-espaço compartilhado de mortalidade.

Preciso estar em estado de cena no fazer do meu ofício porque há uma atuaçãõ da direçãõ no ensaio. Preparo um roteiro, enuncio textos com diferentes intenções, acio-

¹⁰ No original em francês: *Avec la monstration, le procédé pour résoudre une action physique et visuelle passe donc par une résolution physique et visuelle.* (Traduçãõ nossa)



no certos tónus, atmosferas, energias. Aciono em mim o que busco acionar no elenco, entendo que não posso evocar uma festa bocejando em um canto da sala, ou um estado de prontidão e abertura com o corpo fechado. Ou seja, o corpo da direção precisa estar em estado de criação, escuta e jogo, aberto e pronto pra dança.

Noutras vezes ainda, expando este trabalho para a minha casa, para as aulas de *pole dance*¹¹, para as saídas na rua, as festas, etc. A criação artística é realizada vinte e quatro horas por dia, sete vezes por semana. O trabalho emerge a todo momento, ativa-se e é ativado constantemente quando somos transpassadas por uma inspiração.

Escavar dentro de si o espetáculo: o material encontrado projeta-se para equipe ao mesmo tempo em que reverbera internamente, conectando-me de maneira profunda com a obra em desenvolvimento, num processo de retroalimentação que fomenta a direção.

Destinerrância e processo de encenação

O processo de comunicação existente entre a diretora e a atriz é pleno de falhas, lacunas, defasagens entre a expressão e o sentido criado, como todo processo de comunicação. A diretora está fadada à incerteza do processo pois nunca está segura dos efeitos dos procedimentos propostos. Por mais que a primeira se esforce em elaborar indicações verbais e corporais visando uma proposta cênica específica, as ações criadas pela segunda poderão divergir completamente das suas expectativas. E vice-versa: a atriz pode expor o seu pensamento ou criação e a diretora entender completamente diferente, embora contem com o *feedback* para saber se estão trilhando um caminho produtivo para a criação ou não. Esta diferença entre o dito/feito e o ouvido/entendido, considero como sendo sintoma da destinerrância no processo de direção, condição inevitável deste fazer.

Quando conduzo um ensaio, tento influenciar minhas companheiras. Meu corpo está engajado plenamente no processo, emitindo estímulos, mais ou menos intencionais. Mensagens, movimentos, sons, palavras proferidas durante o processo de direção são interceptados, perdidos, ou encontram seu próprio caminho, errando e vagando num senso diferente do esperado. Neste ato existem diversos desentendimentos - alguns felizes, outros nem tanto. Deste modo, a destinerrância no ato de comunicação existente entre atriz e diretora não é necessariamente negativa, cabe aprender a lidar com esta condição e incorporá-la no fazer.

¹¹ Eu, Ana, pratico pole dance desde 2013, tendo performado em diversas situações entre 2015 e 2019.

O corpo está presente mesmo ausente

O contato corpóreo entre diretora e atriz(es) deixa profundas marcas, traços, vestígios no espetáculo, que podem ser perceptíveis ao público, mesmo que este não tenha consciência desta intrincada relação. Afinal, nossos corpos, falas, energias auxiliam a estimular cada momento da criação. Nessa perspectiva, cada marcação cênica é afetada, em maior ou menor grau, pela presença de todos os que estão em sala de ensaio, sobretudo da diretora.

A convenção teatral estipula que, com a proximidade da estreia, a diretora se distancie espacialmente da realização do espetáculo. Nesta premissa, ela passa a evitar o palco, a diminuir suas interferências nas passagens das cenas, e a permanecer no espaço destinado à futura espectadora. Com a estreia, sua presença na plateia é substituída ou complementada pela das espectadoras.

Mas este padrão é confrontado pela nossa prática, e de outras encenadoras. No teatro contemporâneo, observo uma tendência ao retorno de encenadoras à cena, que passam a participar das apresentações de diferentes maneiras. A presença da encenadora na área de atuação durante a apresentação do espetáculo influencia o processo de direção, visto que seus estímulos e diretivas são expressos por uma linguagem corporal, o que gera uma confluência física entre os artistas, desperta a sensibilidade e privilegia o afeto.

Além de considerar os espetáculos onde a diretora irrompe nas apresentações, é importante incluir na reflexão os processos onde isso não ocorre. O que permanece da diretora vagando em cada marcação, pairando em cada silêncio, errando em cada momento do espetáculo? Seria possível afirmar que este corpo que habitou os ensaios desapareceu totalmente do espetáculo, com a sua ausência diante dos olhos da espectadora?

Postal 5. Sob a pele da cena. Qual a ação, o peso, a gravidade do corpo da direção? Se não há corpo na direção, a função assume um estado etéreo, que talvez habite a fantasia ocidental de um plano puramente racional, que se situa em uma patamar superior ao que é corpo, emoção, sensibilidade, segundo esta mesma fantasia.

Em sua reflexão sobre a estética do performativo, Erika Fisher-Lichte (2008) define o ciclo autopoiético com um traço fundamental da experiência cênica, que sustenta seu potencial transformador: um ciclo de retroalimentação enérgica entre público e atuantes, que possibilita a formação de comunidades teatrais temporárias. Ela diz que a diretora, como diretora (se não estiver em outras funções, como atriz ou mesmo espectadora),



não está presente neste ciclo, que acontece durante a apresentação para público geral. Aí eu penso; e durante o processo de ensaios? Como acontece o ciclo de retroalimentação autopoiética? Penso que já acontece, e é importante, de um modo diferente do que acontece com o público, mas igualmente importante. Então: o corpo de quem dirige é parte do ofício de dirigir e está no espetáculo, sob a pele.

O corpo da diretora segue reverberando nas marcações, de um modo ou de outro. O processo de criação é uma *mise en chair* da encenadora, como propõe Antônio Araújo (2008):

Na medida em que a função precípua do diretor não é mais a passagem do texto à cena, o campo de experiência do próprio encenador se abre também como material cênico. Suas memórias, histórias pregressas e busca de auto-desenvolvimento são convocadas para a construção do espetáculo. Na verdade, a vida pessoal do encenador já se encontra, desde o momento da escolha dos projetos, determinando os critérios de seleção. Portanto, a encenação passa a ser, em certa medida, a encarnação, a “*mise en chair*” do diretor (Araújo, 2008, p. 254).

Penso que nos espetáculos que dirijo ficam evidentes marcas estilísticas e biográficas. Cada elemento que compõe o espetáculo emana em maior ou menor grau essa *mise en chair*, mesmo quando não estamos em cena.

No emaranhado de afetos que são as relações artísticas e profissionais, há algo da diretora que permanece vivo nas atrizes e nas marcações, assim como há algo das atrizes que seguirá latente dentro da diretora nos próximos projetos. Como o teatro persiste impresso no corpo da espectadora mesmo após o término da apresentação, assim permanece a diretora, de algum modo, pulsando na estrutura do espetáculo encenado.

Postal 5. E quando este corpo é um corpo de mulher? Outra problemática se alia à anterior – a do ofício atribuído à esfera do racional.

Belgrado, 12 de julho de 2018.

Saio da sala da Faculdade de Filosofia da Universidade de Belgrado conversando com outros pesquisadores participantes da Conferência Anual da IFTR¹². Havia recém apresentado o trabalho *Actors' direction: body in process* na sessão *New Scholars*. Aos poucos, todos foram se dissipando. Menos uma pesquisadora da Índia, da Universidade de Jawaharlal Nehru, cujo nome desconheço.[...] Ela finalmente se aproxima e me questiona.

¹² Sigla da *International Federation for Theatre Research*.

- Eu queria colocar uma questão durante a sua apresentação, mas desisti diante dos outros para não gerar polêmica. Você fala diversas vezes sobre “hierarquias flutuantes”, sobre como relativizar o poder da diretora diante dos atores para que ele não seja a única figura detentora de poder no processo, para que o ator também seja um autor, um criador. Mas eu não concordo. Isso não me serve. No meu trabalho como diretora na Índia, eu tenho que ter poder. Eu tenho que me impor. Na Índia, os atores não me respeitam porque sou mulher. Eles não me deixam falar, não seguem minhas instruções, não aceitam minhas sugestões.... Eu tenho que conquistar a minha autoridade! Eu preciso me fazer ser ouvida! Eu preciso me impor!

Paro.

Ela tem razão. Ela precisa de uma hierarquia estável que reforce a sua capacidade de conduzir o grupo.

Eu, apesar da violência de gênero no Brasil ser uma das mais elevadas no mundo, posso me dar ao luxo de tentar fomentar outras formas de construção hierárquica no coletivo. [...]

O corpo que não está

O ofício do encenador é assaz recente se comparado com aquele do ator ou do dramaturgo. Apenas no século dezenove esta função é assumida como ofício que exige um conhecimento específico e aprimorado. Desde então, o diretor – homem da cena – ganha importância dentro do fenômeno teatral, tornando-se figura chave e de poder no processo de criação cênica contemporânea. Como aborda a professora, diretora e pesquisadora Letícia Mendes de Oliveira no seu artigo *(In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro* :

Convencionou-se dizer que o diretor buscava criar um espaço de criação e uma visão singular para determinada montagem, criando um repertório ou uma assinatura, metáfora essa que afirmou a hegemonia e a convenção teatral de que os diretores deixariam marcas e inscrições na história. História essa marcada, em sua maioria, por diretores homens, também chamados de mestres, guias ou mentores, o que contribuiu para uma desigualdade entre diretoras e diretores. (Oliveira, 2018, p. 161).

Nesta premissa, podemos citar diversos nomes comumente estudados: André Antoine, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Jacques Coupeau, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Robert Wilson, Robert Lepage. Todos homens brancos do Hemisfério Norte. Se pensarmos nas pessoas que encenam no Brasil e são estudadas, assistidas, consideradas referencial estético, ou ocupam cargos



políticos de destaque, o mesmo fenômeno aconteceria: encontramos poucas mulheres.

Como em tantas áreas do saber e do fazer, as mulheres foram invisibilizadas. Nosso ofício é social e historicamente associado a homens. Para cada Ariane Mnoushki-ne ou Bia Lessa, dezenas de outros diretores citados. Por que, como questiona Oliveira (*Id.*), não falamos de Cosima Wagner? No Rio Grande do Sul, não faltam grandes diretoras para servir como referência: Irene Brietzke, Maria Helena Lopes, Miriam Amaral, Adriane Mottola, Jezebel de Carli, Inês Marocco, Camila Bauer, para citar algumas (todas brancas, importante reconhecer, para repensar). Apesar de suas competências e reconhecimento local e nacional, nenhuma ocupou postos como a Coordenação de Artes Cênicas ou a do mais antigo festival de teatro da cidade. Por que seguimos à margem dos lugares de poder?

Além das narrativas eurocêntricas e patriarcais construídas sobre a encenação, existe em nossa sociedade o preconceito à toda mulher que ocupa um lugar de liderança. Como reforça Oliveira, 2018 (*Id.*), “é necessário dessacralizar uma tendência re-dutora e preconceituosa, imposta à artista, de que as funções de autoridade, técnica e coordenação no teatro não são destinadas à mulher”.

Postal 6. Curto-circuito: mulheres no poder. Corpos de mulheres não são associados a posições de liderança. Corpos de mulheres devem ser dóceis, frágeis, belos, obedientes, magros, disponíveis e brancos, preferencialmente. Ser diretora, produtora, professora, coordenadora, entre tantas outras posições de liderança, perturba certa ordem das coisas. Mulheres assertivas em posições de liderança são frequentemente classificadas como “mandonas” ou “loucas”, termos bastante pejorativos. Pense em quantas vezes você ouviu homens assertivos em posição de liderança sendo tachados de mandões. Eu não lembro, talvez nunca tenha ouvido. Porque é “natural” que homens em posição de liderança sejam assertivos e exerçam autoridade, é adequado, é o que devem fazer. Mas mulheres? Ah, isso é feito para mulheres. Frequentemente são classificadas como mandonas, histéricas, loucas. E se uma mulher for presidenta? O golpe de 2016, entre todo emaranhado social que envolveu, articulou-se de modo escandalosamente machista. Manchetes da grande mídia retratavam Dilma Rousseff como louca descontrolada¹³. E jamais esquecerei aqueles adesivos na entrada do tanque dos carros, que colocavam a presidenta de pernas abertas para ser violada com a bomba de gasolina. Carros de famílias de bem levavam tal adesivo, que ilustra didaticamente o machismo, a misoginia e a cultura do estupro que estrutura o país. Não há adesivos que coloquem presidentes homens nesta situação.

Somos mulheres encenadoras no Brasil, que ocupa a quinta posição no ranking de países com maior índice de violência de gênero. Enquanto nós, privilegiadas, podemos escrever este texto na segurança de nossos lares, muitas mulheres estão expostas à violência, seja ela manifestada pela fome, pela falta de emprego, pela injustiça, pelo abuso sexual, psicológico ou físico. Num país onde podemos ser vítimas de “estupros

¹³ Para informações sobre o episódio, acesse <https://catracalivre.com.br/cidadania/capa-de-jornais-e-revistas-com-dilma-rousseff-gera-polemica-nas-redes-sociais/>

culposos¹⁴”, manter-se viva torna-se um objetivo. Esta situação, agravada pela pandemia do Coronavírus, não é o assunto primeiro deste artigo. Mas também é reflexo do machismo estrutural que nos invisibiliza, nos oculta, nos mata.

Postal 7. Exemplos desta violência patriarcal são infindáveis, e afetam todas as camadas sociais, áreas profissionais e perspectivas (enquanto escrevo este texto, homens no poder inventam uma manobra jurídica que remete a uma possibilidade de estupro culposo. Seria risível se não fosse trágico e real). Neste feroz contexto cultural, ser mulher em posição de liderança é sempre um desafio, que vai além do fazer envolvido. O meio teatral, como parte de seu contexto histórico-social, não está intocado pelo machismo estrutural, ao contrário, está embebido de seu tempo e suas mazelas. Ser diretora implica assumir certa posição de liderança, ser professora também, o que não pressupõe autoritarismo, e sim riscos. Pois liderança demanda exposição, abertura e escuta; arriscar-se ao fracasso ao propor uma dinâmica, um movimento, uma experiência. Qualquer proposta feita a outras pessoas é uma responsabilidade, que envolve cuidado e cumplicidade.

Precisamos falar disso também.

A última dança (desta noite)

Neste texto tentamos materializar em palavras processos já escritos nos nossos corpos, e que se reinscrevem ao transcrevê-los. Abordamos através de nossas experiências procedimentos, tensões e práticas do corpo da encenadora – nosso corpo – no processo de criação teatral e na sociedade. Porque processos de criação cênica são parte do social, assim como fundam espaços específicos dentro do tecido social, que podem operar segundo outras lógicas. O teatro é um lugar onde nos encontramos, e inventamos mundos, imaginantes, nômades e corpóreos. As marcações são espécies de *souvenirs* de presença, em que o corpo da diretora segue reverberando, de um modo ou de outro, na estrutura do espetáculo. Mas não só. O processo pulsa sob o espetáculo como as veias sob a pele.

No contexto da sociedade patriarcal, o corpo da encenadora encarna possibilidades de subversão, ocupando frestas nas estruturas do poder. Através da escuta que dança, do afeto, do trabalho sobre si, a diretora pode promover formas outras de condução de processos de encenação, que abram outros horizontes de criação e construção social. Ainda que seja através da afirmação de sua autoridade e capacidade, como a diretora indiana mencionada.

A aceitação do caráter desterrante da nossa prática, desponta como possibili-

¹⁴ Referência a como ficou conhecido o caso de Mariana Ferrer, nomeado desta forma e divulgado pelo site *The Intercept* (<https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>) na semana de finalização de escrita deste artigo (a saber, primeira semana de novembro de 2020), onde a justiça brasileira aceitou a tese do advogado do réu de que o estupro da *promoter* havia sido sem intenção, numa defesa que humilhou a vítima e provocou a liberação do criminoso sem penalidade.



dade para investigar caminhos possíveis de direção cênica, que inventem seus modos de trabalhar com as hierarquias flutuantes entre os participantes do processo. Somos projetadas/lançadas/destinadas a pesquisa e a criação, ainda que errantes por labirintos.

Este texto é parte do movimento de seguir pesquisando e criando teatro em tempos sombrios: insistir, permanecer, resistir. Avançamos lentamente, viajando, errantes, em espirais, pensando as práticas enquanto as experienciamos, recriando-as e saboreando-as. Subvertendo-as, quando possível.

Referências

ARAÚJO, Antônio. **A encenação performativa**. In: Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, n. 8, p. 253-258. São Paulo: PPGArtes Cênicas –ECA/USP, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375/60357>.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. Londres: Routledge, 2009.

DERRIDA, Jacques. **The postcards: from Socrates to Freud and Beyond**. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004) **The Transformative Power of Performance**. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

MARTINS, Iassanã. **TODAS NÓS: Práticas de Intimidade e Atuação Cênica**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre 2017, 130f. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172149>.

OLIVEIRA, Letícia Mendes de. **(In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro**. Urdimento, Florianópolis, v.3, n.33, p. 157-173, dez. 2018. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/10733/1/ARTIGO_InvisibilidadesEmpoderamnetoEncenadoras.pdf.

PRECIADO, Paul B. **Testo Yonqui**. Madri: Espasa Calpe, 2008.

PROUST, Sophie. **Le corps du metteur en scène**. In: Revue DEMéter, Lille, Université de Lille-3, junho 2004. Disponível em www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/proust.pdf.

Site Catraca Livre. Reportagem Capa de jornais e revistas com Dilma Rousseff gera polêmica nas redes sociais. Último acesso: 06/11/2020). Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/capa-de-jornais-e-revistas-com-dilma-rousseff-gera-polemica-nas-redes-sociais/>

Site The Intercept. Julgamento de Influencer Mariana Ferrer termina com sentença inédita de ‘estupro culposo’ e advogado humilhando jovem. Último acesso: 06/11/2020). Disponível em: <https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>



ZANANDRÉA, Ana Paula. **Destinerrâncias de uma encenadora em processo: pesquisa, direção de atores e encenação**. Porto Alegre. 2020. 267 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/210321> .

Para citar este artigo

ZANANDRÉA, Ana Paula; FAGUNDES, Patrícia. O corpo da diretora como uma dança. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 12. p. 220-238.



THE BODY OF THE WOMAN DIRECTOR, AS A DANCE¹

Ana Paula Zanandréa²

Patrícia Fagundes³

Artistic, teaching and academic creative processes: a confluence between fluid and blurry practices that are nurtured on each other. The mechanisms of theater creation and research blur boundaries and challenge conceptions of duality that permeate our society: body / mind, subject / object, active / passive, male / female, practice / theory, process (rehearsal) / result (performance) ... Through the intermingling of doings, theory and creation, they lose their illusory dichotomy. Everything is practice: artistic, theoretical, and pedagogical. And theater, both a corporeal and an ephemeral doing like life, permeates these processes. It continuously dies and is reborn.

¹ Translated by Joyce Nunes with translation revision by Dr. Márcia Donadel.

² Director and producer. Assistant Director and Producer at Escola de Dança (UFBA). PhD in Performing Arts at UFRGS, Master in Performing Arts at Université Libre de Bruxelles and in Theory and Practice of Arts at Université de Nice, Bachelor in Theater - Direction at UFRGS.

³ Associate Professor at the Department of Dramatic Art and PPGAC at UFRGS. Director.



These adventures are woven by the multiple interactions - professional, affective, ethical, aesthetic, personal, social - that pervade rehearsals, classrooms, research groups, and make up a shared territory that happens with, between and in the bodies of its nomadic inhabitants. Theatre directing is done with the body, because everything in us and on stage is corporeal. The body of the woman who directs, although invisible on stage during a performance, or made invisible throughout the history of theater by a process of patriarchal erasure, pulsates in performance like the veins under the skin: it is part of its origin.

In order to talk about this body in the process of being enacted, which is our own body, we wrote this text in a destinerrant perspective. It partially comprises fragments of the doctoral thesis entitled *Destinerrâncias de uma encenadora em processo: pesquisa, direção de atores e encenação*,⁴ by Ana Paula Zanandréa, supervised in its closing stage by Patrícia Fagundes. These provocations, reflections and thoughts referring to the role of the theatre director developed into a perspective which interweaves both social and gender aspects. In this weaving, stories, memories, and personal echoes emerged, like destinerrant postcards, crossing the paths of this writing.

Although there is no single definition for destinerrance, a notion proposed by the Franco-Maghreb philosopher of Jewish descent, Jacques Derrida (1987), it refers to the ambiguous construction of the word itself, which is related to destiny / destination and errancy. Derrida puts forward this definition for the first time in his book: *The Post Card*, in which he presents this type of correspondence as a metaphor to talk about the possibility of not arriving or not returning. This possibility causes uncertainty in every act of communication. Thus, destinerrance is a quality or condition of something or someone that, despite having a precise destination, wanders through unexpected territories, finding a destination of its own.

In this destination process, we interweave research and artistic practices. Here, the understandings behind the words “subject” and “object” become obsolete, as the “object” is also the researcher that is not only involved, but also in process and the process itself. There is no difference between the identities of researcher, professor, director, producer. There is a bodily conjunction: these identities get mixed up in our subject. The body that researches and is researched is attentive, in constant movement, always seeking an adaptation to the general progress of the process.

From the tangling of our stories and experiences, reflections arise about theatre directing, in transit with research and teaching. This fluid zone, the crossroads between knowledge and practices that make up artistic research, a place of chaos and creation

⁴ Translation: Destinerrances of a woman theater director in process: research, actors direction and staging.

escapes the dichotomies implied by the struggle for power. In this area of between, such a nebulous one, there is no oscillation between two or more conditions that differ: spaces, and relationships; thoughts converge, amalgamate, transform. It is the chance for encounters, exchanges, transformations, convergences.

Taking all of that into perspective, we assume the subjectivity of this research. Before writing, the processes reverberate in our body. The *souvenir* emanates from the gaps, where the traces of materiality fail to emerge. Scientific objectivity calls for greater academic validity, other than bodily and sensitive knowledges that challenge the need of bringing the truth, and proposes other ways of acting / thinking / doing. This way, we expose the particularity of the experience in the bodies that we are.

And how we are! We are directors, researchers, teachers, producers, cis women from the southern part of Brazil, living far from the south, yet living in the south. We are numerous, among us and within us. As a resource for the scaffolding of our narrative, we will refer to directing in the feminine form, subverting the norm of the universal masculine form⁵. This choice emphasises a political position, as both word and language also produce the world. We are allied with several other proposals that dialogue with feminist perspectives, such as that of the actress and researcher Iassanã Martins, who in her master's dissertation *TODAS NÓS: Práticas de Intimidade e Atuação Cênica*, defends:

[...] the refusal of the omnipresent masculinity, while articulating an intentionally feminine writing, or rather, feminist. We can say that, in the high culture, this type of writing is incorrect, but who defines high culture? Mostly white and rich men. (2017, p.17).⁶

Taking that into account, we write women director, actresses, women spectators: we adopt the female gender format for nouns regarding the roles in theatre-making, assuming it as a universal denominator, in a shift from the hegemonic norm. After all, writing is also a practice and a form of creation. Our narrative forms, besides the stories themselves, constitute speeches and actions that mark a political aspect, since they take part in dialogues with other people and with society. How do we want to narrate our time, our doing, our memories, our wishes for the future?

Postcard 1. The woman director's body. My body in directing. Me, body. "I must speak of me / I who / who is spoken of when talking about me": thus begins *Landscape with Argonauts*, by Heiner

⁵ The difference between male and female nouns can be clearly seen in the Portuguese version of this article.

⁶ Original: [...] recusa [d]o masculino universal, articulando uma escrita intencionalmente feminina, ou melhor, feminista. Pode-se dizer que, na norma culta, esse tipo de escrita é incorreto, mas quem faz a norma e quem diz que ela é culta? Em sua maioria homens, brancos e ricos. (2017, p.17).



Muller. They could be the opening words of the theater of the last decades, or of the arts, or of cultural studies, of any significant field of contemporary knowledge and thought. Me, the director. What body am I / do I make? Philosopher Judith Butler (2018) questions this bodily duplicity, between being and making:

People are not their bodies, but they make their bodies - this difference between being and making is fundamental. (...) However, it is an unfortunate grammatical choice to have to say that there is a us or a self that makes one's body, as if there were a disembodied agent, prior to the body itself, that would direct it. The "I", while being one's own body, is also, necessarily, a mode of embodiment - where what is embodied are possibilities. (p. 216, own translation)⁷

In the last decades, the body has been at the center of artistic, political, philosophical, social multiple reflections, practices and discussions. Philosopher Paul B. Preciado (2008, p. 93) reminds us that *"the body, the bodies of each one of us, are the precious enclaves where complex power relations develop"*⁸(own translation), and therefore my body = body of the crowd. The body does not exist alone, it is historical, political, social. It is both memory and desire for the future, both testimony and discourse in the world. And it is always a process, a becoming, both metamorphosis and transformation, since everything starts and circulates in the body, on stage and in life.

Everything in the body is relational, it is built in contact with others; it is affected and it does affect others. Theatrical creation is made of this flesh, of the bodies and dreams that we are, carved in memories and desires. And it is from this interaction that this text is made.

As a dance

It is indeed quite common to think that, when conducting a rehearsal, the director is ahead, as she has planned a proposal for activities based on an idea of results she would like to achieve. However, any preparation must be affected by the creative process of the actresses. It is necessary to renounce plans, predictions, preconceived ideas and cravings for immediate results. The director needs to learn to renounce the ego in order to be guided by the creative process of the actresses. It is necessary to think and plan, and, at the same time, prepare to feel the flow, let yourself go through, contaminate, be

⁷ Original: As pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos – esta diferença de ser e fazer é fundamental. (...). Entretanto, trata-se de uma infelicidade gramática ter que dizer que existe um nós ou um eu que faz seu corpo, como se existisse um agente desincorporado, anterior ao próprio corpo, que o dirigisse. O "eu", ao mesmo tempo que é seu próprio corpo, é também, necessariamente, um modo de incorporação – onde aquilo que é incorporado são possibilidades. (p. 216)

⁸ -Original : *El cuerpo, los cuerpos de todos y de cada uno de nosotros, son los preciosos enclaves donde se libran complejas transacciones del poder.*

infected by it.

Therefore, at the same time that, as woman director I lead; at other times, I am led. As in a dance, my body is led to react to music, space, my mood in the day, but, above all, the disposition, interest, energy, and stimuli disclosed by my co-workers. As much as I have a structured plan, I will take action considering the pulse of the momentum.

To achieve such a state in theatre-making, I need to let myself be led by the actresses. As in a dance, the constant action and reaction game incites, stimulates, and promotes agency. I am touched, moved, driven, manipulated, and led by the actresses I work with⁹.

Postcard 2. I am the director when I relate to the precarious balance of relationships in a process of rehearsals, the desires, the space-time, the other bodies, the concepts, the memory of everything. I exist solely in this relationship, and everything affects me, crosses me, transforms me. If not, I am rigid, and rigidity is an arid medium that kills creation. It takes flexibility, mobility, expansion. Body states I am / produce.

We bring the image of a dance to think of the director's body in process, which brings me to a Pina Bausch's quote that breaks the boundaries of what dance can be, which is a body.

What is dance anyway? First of all, dance is not a certain style, there are so many different styles, cultures, reasons to dance; we can't only call certain modern or ballet techniques dance, or say this is dance, this is not. For me, much more is dance than other people think of. (Bausch apud Climenhaga, 2009)

And all that is corporeal breaks free from boundaries, challenges certainties, is becoming, transformation, in motion as creative processes are.

Therefore, this very moment of realizing the need to react to others in a rehearsal room, while coming up with dynamics other than those previously planned, the skeleton covers itself with flesh and skin, and blood circulates through this living organism, this sentient thing called rehearsal. It is an idealized, utopian state, but isn't it the reason we wish to achieve such a state?

⁹ The dance of writing this text! The different stimuli we exchanged through text and voice messages, calls, e-mails induced one another to develop this text.



The woman spectator, the barometer and the dog

In her article *Le corps du metteur en scène*, Sophie Proust (2004), a French researcher, classifies the director's spatial positioning on and off-stage. I recognize in her writing many of the procedures I adopt in creative processes. According to her, when the director is off-stage - during rehearsals, watching from initial improvisations to the final run-through, she assumes the figure of the future woman spectator. In this position, the director has the perspective of the ensemble to compose in space, converging the audience's attention to specific points and actions on stage. It is the well-known *outside eye*. It is worth mentioning that this *outside* refers to the performance space, and not to the process as a whole. Even far from the stage, the director is so steeped in creation that it is a challenging task to recreate the spectator's virgin gaze.

In many rehearsals, I remain outside the performance area in search for the audience/spectator future gaze. The distance from the stage facilitates the formulation of composition proposals. I prioritize the off-stage position to:

- a) watch a run-through while making notes, avoiding interfering both physically or vocally;
- b) compose with the position of the objects on the stage;
- c) observe the movement of the actresses;
- d) think about the scene transitions;
- e) pay attention to the actresses' vocal work, especially volume and tempo.

Besides being crucial to the scene composition, the off-stage position influences the relationship between the artists and, consequently, the directing process. The spatial distance and the difference in point of view because of the stage-audience separation may hamper dialogue. In order to avoid any misunderstandings, I usually use more pragmatic language, trying to be precise in each statement, speaking loud and clear, so that the instructions can be easily understood and later reworked. I may also break from this and approach the actresses to give directions, later returning to my place of origin to watch the sequence of the scene.

An off-stage position is not the same as immobility. The constant changing of places is more needed in some processes than in others. These changes do not have to occur on the same day. I can choose to vary the off-stage position from one rehearsal to another, although distinct moments of the process influence this decision, in my case.

When I sit off-stage for a longer period, longer than usual, I can never find myself

at ease. [...] Even while standing still, I try to maintain a state of creative attention, bodily availability and a disposition for listening. This is necessary both for the flow of energy between the actresses and me to remain active, and for me to be able to leave the position at any necessary time, and move according to the needs of creation or production. I need to keep up with the same state of readiness expected from actresses.

The presence and absence of assistants or other artists throughout the process also cause variations in the off-stage position. Their absence demands my active participation during the rehearsal. I take turns setting the rhythm by clapping hands, giving verbal instructions about the changing of position onstage, repeating some lines or forgotten lines, writing or memorizing what should be reworked later, making movements to encourage the actresses to remember their body scores, filming, “demonstrating” when necessary, operating sound / light / video, etc.

When opening myself to these many tasks, I sometimes approach the actresses to place myself on stage, next to them, moving or even being immobile within the performance area. When I’m on stage, my perception is closer to that of the cast. Physical proximity privileges another type of thought, both sensitive and articulated by the body, in the body.

This proximity also leaves profound marks on both the work and the interpersonal relationships between the team. The spatial distance reinforces the difference between the actress’ and the director’s craft, since the roles stand out in each attitude. When I’m on stage, my perception comes close to that of actresses. This position can make me more vulnerable, since the shaking of space boundaries calls into question my specificity as a director, as well as strengthens my image, especially if I decide to work on stage positions and movements while I am on stage.

Postcard 3. Our vulnerability. I firmly believe that the discussion about hierarchy and power relations in theatre-making, regarding directing-acting relations, is a different one when we place the body of the director in this “dance”. Because the body is the testimony and the poetry of our vulnerability, interdependence, and passion, it is a relational organism, a contact surface with the world and with the other. And through skin contact, we are always susceptible to what is beyond us. We are with: with other people, with the world.

We should consider that position does not necessary imply movement, it only benefits the development of a kind of perception that demands sensing the body to the other and to creation in a particular way. In this space, my body becomes a barometer capable of perceiving details of the process that distance does not allow. Through the connection between the bodies, the actresses can react to my directing and vice versa, providing stimuli that are diluted in the final design of the scene. Proximity imposes a thought which is essentially articulated by a corporal logic, in which the time between



action and reaction is shortened and contamination is enhanced.

Believing in the importance of the position on the stage, I try to frequently take part in the stretches and warm-ups, both to prepare myself and to perceive the disposition of the actresses that day. I also try to move around the stage during experimentation and improvisation laboratories. My body in space thus conditions the scenic proposals. Other times, I place myself in a more purposeful way, directly interfering in the movement and the creative process of the actresses, either giving rhythm or provoking a certain reaction. I influence their movement and they react, even involuntarily, to that body in space.

Thus, both in a theater where the separation between stage and audience is well defined, and in a space without this division, it is possible to do the transition between the *on-stage* and the *off-stage*. This fluctuation is much needed as “the director’s gaze finds its balance in the constant comings and goings of the audience to the stage, to continually adjust her point of view about the set of the staging”¹⁰ (Proust, 2004, p. 4, own translation). As an inhabitant of the between, I feel that this is where the possibilities are multiplied.

The direction takes place in this intertwining between one position and another, in this movement and in the decision itself that precedes this displacement . *Like a dog that runs, fetches, shows, starts running again, then fetches, shows, and again runs, fetches, shows, incessantly*¹¹ (Strehler *apud* Proust, *Ibid.*, own translation) I adapt my work to the requirements of the process and to what I believe is necessary.

As the process progresses and the opening approaches, the off-stage position often becomes more and more needed, until I fully take my place at the audience, or backstage. When the audience arrives, their feedback becomes as important as mine, making my presence unnecessary during the presentation. Is it not so?

Tentacles

The director, during rehearsals, is entirely perceptive. She intensely moves her body in order to look at the work being done and, consequently, to direct the actresses. The director’s senses operate like tentacles. This metaphor illustrates a fundamental feature for a director: that of capturing and absorbing various manifestations of the actress. For this purpose, I feel it is important to work towards expanding my channels of perception in order to get the necessary attention.

With that in mind, the off-stage position ensures better visibility of the stage. For

¹⁰ Original: *Le regard que le metteur en scène porte sur le travail de détails sur le plateau trouve son équilibre dans ses allers et retours constants de la salle au plateau pour ajuster sans cesse son point de vue sur l'ensemble de la mise en scène.*

¹¹ Original: *[...] chien qui court, va chercher, rapporte, se remet à courir, à aller chercher, à rapporter, de nouveau court, va chercher, rapporte, inlassablement...*

both off and on-stage positions, it is important to expand this perspective, developing a soft focus of sight.

The retinal activity cannot just stick to the general picture: in the staging process, attention must also be drawn to particular details, thinking of the minutiae. If I have no interest in looking at everything carefully, why should the audience? [...] Thus, sometimes I make use of a panoramic view, sometimes on the small focus of action, and a kind of listening, sometimes floating, sometimes punctual.

As far as listening is concerned, I always try to work on this transition, paying attention to the sound scape that is established on stage and the details of each speech and each breath. Just as it is essential for the director to develop her quality of seeing and listening, it is equally important for the actresses to feel that the director's attention is on them. Both in rehearsal and in performance, the actresses look for my eyes in order to perceive reactions about the performance of that day.

Nevertheless, these eyes cannot be oppressive. It is crucial to allow freedom to individual artistic creation. These tentacles try to embrace everything they perceive, even though they know that nothing should be held back.

A physical doing

Sophie Proust (*Sup. Cit.*) rehabilitates the demonstration as a directing procedure, analyzing its different variations. The French researcher points out that the demonstration does not necessarily originate from an imposing desire by the director of absolute control, nor is it used only to quench her narcissism and exhibitionism. The demonstration can enhance the creative process.

By entering on stage and replacing an actress, the precarious balance between functions is disrupted. If this ambiguous situation seems strange, the opposite, in which an actress decides the stage movement while sitting at the audience, seems even more out of place.

Proust classifies the demonstration in three possible variants considering different motivations and objectives: the indicative demonstration, the mimetic demonstration, and the directive demonstration. I adopt the three procedures in my directing process.

The indicative demonstration aims to aid the actress in the creative process rather than inducing them to reproduce the visual or rhythmic form made by the director. In this case, more than in the other ones, the director invites the actress to the appropriation and modification of the movement, to a personalized remake. The indicative demonstration is also used as a resource to assist in resuming the improvisations.

In the mimetic demonstration, the director repeats movements and actions the



actresses do on stage. In this case, the demonstration serves as feedback, which points out what could or should be changed. This type of demonstration is usually better accepted, since it does not determine the movement itself, it only suggests a change to be incorporated.

Finally, in the directive demonstration, the director performs the positions and movements for the stage expecting an almost identical reproduction, which the actress should maintain, at least in their rhythmic and spatial qualities. At this point, “the construction of the image prevails, and the demonstration reveals itself as both the starting point of the work and that of its conclusion” (Id., p. 6, own translation). Thus, my movements can be perceived in the direction process in a more consistent and effective way than through a verbal instruction.

We need to remember that, in any of the three cases, the actresses will transform my movements during the appropriation / reappropriation of the stimuli. After all, as Proust sums it up, “with the demonstration, the procedure to resolve a physical and visual action goes through a physical and visual resolution”¹² (*Ibid.*, own translation) capable of multiple readings.

Carve with the body

My body allows me to search for the performance that is to be created. I look for a movement, an image, a sensation that is not yet precise in terms of ideas, for me or for the actresses, with my flesh, bones, skin, energy, breathing. However, unlike the demonstration, this search does not need to be shared.

I can use the time and space dedicated to individual warm-ups to carry out some of these carvings, and during the time the actresses work on the scenes without my presence.

Postcard 4. Ready to dance. Throughout the years and after many experiences, I have learned that I need to warm up for the rehearsal. I prepare notes, organize materials, breathe, stretch, vibrate, put myself in a state of play, in a state of performance. In the rehearsal period, there is creation, scene, theater - we become both performers and audience, in improvisations and compositions, sometimes on our own, sometimes for guests. When I say “theater”, I think of this art that is made in congregation, in, with and between bodies, in a certain space and time, an aesthetically organized action that involves gathering people or a shared human time-space.

I need to be in a state of performance in the making of my craft because there is a performance of the direction in the rehearsal. I prepare a script, enunciate texts with

¹² Original: *Avec la monstration, le procédé pour résoudre une action physique et visuelle passe donc par une résolution physique et visuelle.*

different intentions, activate certain tones, atmospheres, energies. I trigger in me what I try to trigger in the cast, I understand that I cannot evoke a party atmosphere while yawning at a corner of the room, or be at a state of readiness and openness with a closed body. The director's body needs to be in a state of creation, listening and playing, open and ready to dance.

At other times, I even expand this work to my home, to pole dance classes¹³, or when I am out on the street, at parties, etc. Artistic creation takes place twenty-four hours a day, seven days a week. Work emerges all the time, it activates and is constantly activated when we are pierced by inspiration.

To carve the performance inside oneself: the material is projected for the team at the same time that it reverberates internally, connecting me profoundly to the work under development, in a feedback process that provides for the directing task.

Destinerrance and the staging process

The communication process between the director and the actress is full of flaws, gaps, lags between expression and meaning, like any communication process. The director is destined to the uncertainty of the process because she is never sure of the effects of the proposed procedures. As much as the director strives to elaborate verbal and bodily instructions for a specific scenic proposal, the actions created by the actress may differ from her expectations. And vice versa: the actress can expose her thoughts or creations and the director may understand them differently, although having the feedback to know whether they are following a productive path for creation or not. I consider this difference between what is said / done and what is heard / understood to be a symptom of the destinerrance in the directing process, an inevitable condition of this doing.

When I conduct a rehearsal, I try to influence my co-workers. My body is fully engaged, emitting stimuli, either more or less intentionally. Messages, movements, sounds, words spoken during the directing process are intercepted, lost ... or find a way of their own, they wander to a different sense, other than expected. In this act, there are several disagreements - some are happier than others. Therefore, the destinerrance in the act of communication between actress and director is not necessarily negative: it is necessary to learn to deal with this condition and incorporate it in the process.

¹³ I, Ana, have been practicing pole dance since 2013, having performed in different situations between 2015 and 2019.



The body is present even when absent

The bodily contact between director and actress(es) leaves deep marks, vestiges, traces in the performance, which may be perceptible to the audience, even if they are not aware of this intricate relationship. After all, our bodies, speeches, energies help to stimulate each moment of creation. In this perspective, each stage movement is affected, to a greater or lesser degree, by the presence of everyone who is in the rehearsal room, especially the director.

The theatrical convention stipulates that, with the premiere approaching, the director will distance herself spatially from the performance area. Consequently, she starts to avoid the stage, to reduce her interference in the run through the scenes, and to remain in the space destined for the future spectator. After the debut, her presence in the audience is replaced or complemented by that of the spectators.

Our practice challenges this pattern and that of other women directors. In contemporary theater, I have noticed a tendency for directors to return into the performance, as they come to take part in different ways. The presence of the director on stage during the performance influences the directing process, since her body language expresses stimuli and instructions, which generate physical confluence between the artists, awaken sensitivity, and privilege affection.

Besides considering the performances where the director breaks out in presentations, it is also relevant to include in the reflection processes when this does not occur. What remains of the director, wandering in each stage movement, hovering in each silence, erring in each moment of the performance? Would it be possible to affirm that this body that inhabited the rehearsals has completely disappeared from the performance, as her absence is before the spectator's eyes?

Postcard 5. Under the performance skin. What is the action, the weight, the gravity of the directing body? If there is not a body in direction, this function assumes an ethereal state, which perhaps inhabits the western ideal of a purely rational domain, which is situated at a higher level than that of the body, the emotions, and the sensitivity.

In her reflection on the aesthetics of the performative, Erika Fisher-Lichte (2008) defines the autopoietic cycle with a fundamental feature of the performance experience, which sustains its transformative potential: a cycle of energetic feedback between the audience and the performers, which enables the formation of temporary theatrical communities. She says that as a director (if she is not in other roles, as an actress or even a spectator), she is not present in this cycle, which happens during the presentations to the

general public. Then I think: how about the creative process? How does the autopoietic feedback loop happen? I think it already happens from the beginning, and it is important, in a different way from what happens to the audience, although just as important. Therefore, the director's body is part of her craft and is present in the performance, under the skin.

The director's body continues to reverberate in the performers' movements, one way or another. The creative process is a director's *mise en chair*, as proposed by Antônio Araújo (2008):

If the primary function of the director is no longer the passage from text to performance, the director's field of experience also opens up as performance material. Their memories, past stories and the search for self-development are summoned to devise the performance. In fact, the director's personal life is already there, from the moment the projects are chosen, determining the selection criteria. Therefore, the staging becomes, to a certain extent, the embodiment, the director's "mise en chair" (p. 254, own translation).¹⁴

I strongly believe that in the performances I direct, there are clear stylistic and biographical marks. Each element that makes up the show emanates this *mise en chair* to a greater or lesser extent, even when we are not on stage.

In the tangle of affections that comprise both artistic and professional relationships, there is something about the director that remains alive in the actresses and in the stage movements, just as there is something about the actresses that will remain latent within the director in the future. As the performance remains imprinted on the spectator's body even after the end of the presentation, the same way the director remains, pulsating in the structure of the staged performance.

Postcard 5. When is this a woman's body? Another issue is combined with the previous one - that of the craft attributed to the domain of the rational.

 **Belgrade, July 12, 2018.**

I leave the room at the Faculty of Philosophy at the University of Belgrade, talking to other researchers in the IFTR Annual Conference¹⁵. I had recently presented the work *Actors' direction: body in process* at the New Scholars session. Gradually, everyone was

¹⁴ Original: Na medida em que a função precípua do diretor não é mais a passagem do texto à cena, o campo de experiência do próprio encenador se abre também como material cênico. Suas memórias, histórias pregressas e busca de autodesenvolvimento são convocadas para a construção do espetáculo. Na verdade, a vida pessoal do encenador já se encontra, desde o momento da escolha dos projetos, determinando os critérios de seleção. Portanto, a encenação passa a ser, em certa medida, a encarnação, a "mise en chair" do diretor (p.254).

¹⁵ International Federation for Theatre Research.



leaving, except for a researcher from India, from the University of Jawaharlal Nehru, whose name I do not know. [...] She finally approaches and talks to me.

- I wanted to ask a question during your presentation, but I gave up to do so in front of others so as not to cause controversy. You speak several times about “floating hierarchies”, about how to relativize the power of the director in front of the actors so that he is not the only figure with power in the process, so that the actor is also an author, a creator. But ... I don't agree. It doesn't suit me. In my work as a director in India, I have to have power. I have to impose myself. In India, the actors don't respect me because I'm a woman. They don't let me talk, they don't follow my instructions, they don't accept my suggestions I have to earn my authority! I need to make myself heard! I need to be assertive!

I stop.

She's right. She needs a stable hierarchy that reinforces her ability to lead the group.

Despite the fact that gender violence in Brazil is one of the highest in the world, I can afford to encourage other forms of collective hierarchical construction. [...]

The body that is not there

The role of the director is quite recent compared to that of the actor or playwright. It was only in the nineteenth century that this function was taken as a job that required specific and improved knowledge. Since then, the director - the man in charge of the performance - has gained importance within the theatrical phenomenon, becoming a key figure and a symbol of power in the process of contemporary theatre-making. As a professor, a diretor, and a researcher, Letícia Mendes de Oliveira approaches in her article *(In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro* (2018):

We can say that the director sought to create a space for creation and a unique vision for a particular performance, creating a repertoire or a signature, a metaphor that affirmed the hegemony and the theatrical convention, that the directors would leave marks and inscriptions in history. This history was mostly marked by male directors, also called masters, guides or mentors, who contributed to inequality between male and female directors. (p. 161).¹⁶

Based on this, we can mention several well-known artists: André Antoine, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Jacques Coupeau, Bertolt Brecht, Jerzi

¹⁶ Original: Convencionou-se dizer que o diretor buscava criar um espaço de criação e uma visão singular para determinada montagem, criando um repertório ou uma assinatura, metáfora essa que afirmou a hegemonia e a convenção teatral de que os diretores deixariam marcas e inscrições na história. História essa marcada, em sua maioria, por diretores homens, também chamados de mestres, guias ou mentores, o que contribuiu para uma desigualdade entre diretoras e diretores. (p. 161).

Grotowski, Eugenio Barba, Robert Wilson, Robert Lepage. They are white men from the Northern Hemisphere. If we think of the theatre people in Brazil who are studied, seen, considered aesthetic references, and who occupy prominent political positions, the same phenomenon happens: we find few women.

As in so many areas of knowledge and practice, women have been made invisible. Our craft is historically and socially represented by men. For each Ariane Mnouchkine or Bia Lessa, dozens of male directors are cited. Why, as Oliveira (*Id.*) asks, do we not talk about Cosima Wagner? In Rio Grande do Sul, there are plenty of great directors for referencing: Irene Brietzke, Maria Helena Lopes, Miriam Amaral, Adriane Mottola, Jezebel de Carli, Inês Marocco, Camila Bauer, to name a few (they are all white women, it is relevant to mention). Despite their skills, and both local and national recognition, none of them held has positions such as the Coordination of Performing Arts Office or that of the most traditional theater festival in the capital. Why do we remain marginalized and away from powerful positions?

In addition to the Eurocentric and patriarchal narratives built on the current Performing Arts milieu, there is prejudice in our society against every woman who occupies a position of leadership. As Oliveira (*Id.*) states, “it is necessary to desecrate a reducing and prejudiced tendency, imposed on the artist, that the positions of authority, technique and coordination in the theater are not intended for women” (own translation).

Post 6. Short circuit: women in power. Women’s bodies are not associated with leadership positions. Women’s bodies should be docile, fragile, beautiful, obedient, thin, available and white, preferably. Being a director, a producer, a teacher, a coordinator, among many other leadership positions, disrupts a certain order of things. Assertive women in leadership positions are often classified as “bossy” or “crazy”, quite derogatory terms. Think of how many times you have heard assertive men in leadership positions being labelled as bossy. I do not remember, perhaps I have never heard such denominations. Because it is “natural” for men in leadership positions to be assertive and to exercise authority. It is appropriate. That is what they should do. But how about women? Oh, this is repulsive for women. They are often classified as bossy, hysterical, and crazy. What if a woman is a nation’s president? The 2016 coup, among all the social entanglement involved, was articulated in an outrageously “macho” manner. Headlines in the mainstream media portrayed Dilma Rousseff as crazy and out of control¹⁷. I will never forget those stickers at the cars fuel tanks which portrayed the former president with her legs wide open to be raped by the gas pump. Cars from respectable families displayed such a sticker which didactically illustrates the male chauvinism, misogyny, and rape culture that structures the country. There are no stickers that portray male presidents in this manner.

We are theater women in Brazil, which ranks fifth in the list of countries with the highest rate of gender violence. While we, as privileged women, write this text in the safety of our homes, many women are exposed to violence, through hunger, lack of employment,



injustice, sexual, psychological, or physical abuse. In a country where we can be victims of “*unwilling rapes*”¹⁸, staying alive becomes a goal. This situation, aggravated by the Coronavirus pandemic, is not the major subject of this article. However, it is also a side-effect of the structural misogyny that makes us invisible, hides us, and kills us.

Postcard 7. Examples of this patriarchal violence are endless, and affect all social strata, professional areas and perspectives (as I write this, men in power invent a legal maneuver for getting away with crime: the “*unwilling rape*”. It would be laughable, if not tragic and real). In this fierce cultural context, being a woman in a leadership position is always a challenge that goes beyond the position itself. The theatre milieu, as part of this social-historical context, is not untouched by the structural male chauvinism. On the contrary, it is immersed in its time and its ailments. Being a director implies assuming a certain leadership position, being a teacher as well, which does not imply authoritarianism, but risks. For leadership demands exposure, openness and listening; risking failure by proposing a dynamic, a movement, an experience. Any proposal to other people is a responsibility, which involves care and complicity.

We need to talk about that as well.

The last dance (tonight).

In this text we have tried to put it tangible through words processes that have already been written in our bodies, which are re-inscribed when transcribed. Through our experiences, we approach procedures, tensions and practices of the director’s body - our own body - in the process of theatre-making and in society. Because creative processes are part of the social, and foundations for specific spaces within the social tissue, they operate according to different logics. The theater is a place where we meet and devise imaginative, nomadic, and corporeal worlds. The stage moments are types of presence *souvenirs*, in which the director’s body continues to reverberate, one way or another, in the structure of the performance. But not only there. The process pulsates under the performance like veins under the skin.

When taking a patriarchal society’s context into consideration, the director’s body embodies possibilities of subversion, filling gaps in the structures of power. Through listening to this dance, through affection, through work on oneself, the woman director can promote other ways of conducting staging processes, which open up other horizons of creation and social construction. Even through assertiveness, as mentioned by the Indian director.

The acceptance of the desterrance of our practice emerges as a possibility

to investigate possible paths for performance direction, which invent their own ways of working with the floating hierarchies among the participants in the process. We are designed / initiated / destined for research and creation, even if wandering through labyrinths.

This text is part of the movement to continue researching and making theater even in dark times: to insist, to survive, to resist. We move slowly, traveling, wandering, in spirals, pondering over practices as we experience them, recreating and savoring them, subverting them whenever possible.



References

ARAÚJO, Antônio. **A encenação performativa**. In: Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, n. 8, p. 253-258. São Paulo: PPGArtes Cênicas –ECA/USP, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375/60357>.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. Londres: Routledge, 2009.

DERRIDA, Jacques. **The postcards: from Socrates to Freud and Beyond**. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004) **The Transformative Power of Performance**. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

MARTINS, Iassanã. **TODAS NÓS: Práticas de Intimidade e Atuação Cênica**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre 2017, 130f. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172149>.

OLIVEIRA, Letícia Mendes de. **(In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro**. Urdimento, Florianópolis, v.3, n.33, p. 157-173, dez. 2018. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/10733/1/ARTIGO_InvisibilidadesEmpoderamnetoEncenadoras.pdf.

PRECIADO, Paul B. **Testo Yonqui**. Madri: Espasa Calpe, 2008.

PROUST, Sophie. **Le corps du metteur en scène**. In: Revue DEMéter, Lille, Université de Lille-3, junho 2004. Disponível em www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/proust.pdf.

Site Catraca Livre. Reportagem Capa de jornais e revistas com Dilma Rousseff gera polêmica nas redes sociais. Último acesso: 06/11/2020). Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/capa-de-jornais-e-revistas-com-dilma-rousseff-gera-polemica-nas-redes-sociais/>

Site The Intercept. Julgamento de Influencer Mariana Ferrer termina com sentença inédita de ‘estupro culposo’ e advogado humilhando jovem. Último acesso: 06/11/2020). Disponível em: <https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>

ZANANDRÉA, Ana Paula. **Destinerrâncias de uma encenadora em processo: pesquisa, direção de atores e encenação**. Porto Alegre. 2020. 267 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/210321> .

How to quote this article

ZANANDRÉA, Ana Paula; FAGUNDES, Patrícia. O corpo da diretora como uma dança. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 12. p. 579-597.