

EM ALGUM LUGAR NA HISTÓRIA: a cena teatral construída por Ione de Medeiros e sua relação com as questões de gênero

Alberto Ferreira da Rocha Junior

Universidade Federal de São João del-Rei

Osmar Vanio Fernandes

Universidade Federal de São João del - Rei (UFSJ)

DOI: <https://doi.org/10.21680/2595-4024.2023v6n2ID31528>

RESUMO

O artigo discute as questões de gênero que pensamos existir na cena teatral mineira, assim, analisamos aqui a trajetória da Diretora Ione de Medeiros, co-fundadora do Grupo Oficcina Multimédia de Belo Horizonte, fazemos essa discussão a partir de análise do espetáculo *Bom Dia Missislifi (1995)*, com concepção e direção de Ione. Para fazermos essa fricção e neste caso, entendemos fricção como o ato de friccionar algo, esçarçar, tornar puído, para assim, podermos construir diálogos possíveis, no qual as pulsões se tornem pontes para construção de novos caminhos, principalmente quando falamos em questões de gênero. Assim, partimos da fala da própria diretora, quanto às questões enfrentadas por ela no começo de sua trajetória à frente do Grupo Oficcina Multimédia, as dificuldades em ser aceita no meio, a falta de compreensão quanto ao que ela e o grupo se propunham fazer e levar para cena, a desconfiança pelo fato de ser mulher. Para solidificar essa discussão, e friccionar ainda mais o assunto, nos valem dos pensamentos de Judith Butler, contidos no livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade*. Assim esse foi o principal motivo pelo qual desenvolvemos a pesquisa, com o intuito de compreender de que forma as questões de gênero impactavam a produção feminina na capital mineira, em meados do século XX e nos primeiros anos do século XXI.

Palavras-chave: Direção Teatral; Teatro Mineiro; Mulheres no Teatro; Gênero; lone de Medeiros.

ABSTRACT

The article discusses the gender issues that we think exist in the Minas Gerais theater scene, so here we analyze the trajectory of Director lone de Medeiros, co-founder of the Grupo Oficcina Multimédia de Belo Horizonte, we carry out this discussion based on an analysis of the show Bom Dia Missislifi (1995), designed and directed by lone. To do this friction and in this case, we understand friction as the act of rubbing something, scarring it, making it frayed, so that we can build possible dialogues, in which drives become bridges for building new paths, especially when we talk about gender issues. Thus, we start from the director's own speech, regarding the issues she faced at the beginning of her career leading the Oficcina Multimédia Group, the difficulties in being accepted in the environment, the lack of understanding regarding what she and the group proposed to do and take to the scene, distrust due to the fact that she is a woman. To solidify this discussion, and further discuss the issue, we used Judith Butler's thoughts, contained in the book Gender Problems: feminism and subversion of identity. Thus, this was the main reason why we developed the research, with the aim of understanding how gender issues impacted female production in the capital of Minas Gerais, in the middle of the 20th century and in the first years of the 21st century.

Keywords: Theater Direction; Teatro Mineiro; Women in Theater; Gender; lone de Medeiros.

Gênero e o Teatro, pontos friccionais levantados por Ione de Medeiros.

A legitimação do lugar da mulher é uma conquista. “Ainda há diferenças de tratamento quando é um homem quem dirige” (MEDEIROS *apud* ATHIE, 2018).

5

Neste artigo, pretendemos apresentar alguns pontos da pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei, no qual buscamos tencionar certos assuntos como gênero, direção teatral e mulheres diretoras.

Neste sentido, buscamos discutir aqui, o primeiro capítulo da dissertação, *Relatos, momentos e história: a construção cênica de Ione de Medeiros e Grace Passô*, apresentado ao referido Programa de Pós-graduação em 2021. Perpassando por alguns trabalhos da referida diretora, analisando a partir deles questões de gênero e abrindo leques para discussões sobre a forma como as mulheres eram tratadas, dentro do cenário teatral do início dos anos oitenta, até meados dos anos noventa na capital mineira.

Assim, nestes escritos, trazemos um pouco da trajetória de Ione de Medeiros, seu início e sua consolidação no cenário cultural de Belo Horizonte, analisamos o espetáculo *Bom Dia Missislifi* de 1995, cuja concepção e direção é de Ione de Medeiros, com a produção do Grupo Oficcina Multimédia, grupo esse ao qual Ione é co-fundadora e com o qual ela vai consolidar-se como diretora teatral no cenário cultural de Minas Gerais.

Buscando encontrar nestes dois pontos levantados acima, as questões de gênero aos quais nos propõe pensar Judith Butlerⁱ no livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade*, além de tentar compreender de que forma Ione de Medeiros consegue quebrar as barreiras impostas por um patriarcado consolidado no cenário teatral mineiro, no qual o número de

mulheres exercendo a função de diretoras de teatro era esmagadoramente obscurecido pela presença masculina.

Vale ressaltar que naquele momento, o cenário teatral de Belo Horizonte exibiu uma desproporção de presença feminina no cenário da direção teatral que era assustadoramente impressionante, isto por que para 119 homens exercendo a função de diretores de teatro, encontrávamos somente 14 mulheres exercendo a função de diretoras de teatro, no mesmo períodoⁱⁱ.

A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE IONE DE MEDEIROS.

O que nos define como um grupo é o fato de entrarmos no teatro pela porta da música (MEDEIROS, 2007, p.15).

Ao nos relatar um pouco de sua trajetória tanto em entrevistas dadas a jornais, revistas e blogs, quanto em relatos encontrados no livro *Grupo Oficina Multimídia: Trinta anos de Integração das Artes no Teatro*, publicado em 2007 pela editora Rona, do qual fazemos uso como fonte de pesquisa para construção deste texto, a diretora teatral Ione de Medeiros nos confessa ser oriunda de um universo totalmente diferente do universo teatral. Medeiros traz no cerne de seu trabalho a disciplina exigida pela formação musical e afirma:

comecei a estudar piano aos 6 anos de forma muito rigorosa. Não era brincar de tocar piano, ser criativa, era com rigor, como você aprende uma profissão, lendo partitura, tocando, estudando com hora marcada... Na época eu não achava bom, mas hoje eu agradeço. Então eu fui dos 6 aos 23 anos (quando eu me formei) sem parar, em termos de piano, música, tocar em público, de ter uma vivência musical (MEDEIROS *apud* CORDEIRO, 2018, p.258).

Essa formação em música contribuiu para a percepção e o desenvolvimento de exercícios corporais relacionados a tempo, ritmo e espaço que Medeiros utiliza em suas criações teatrais. Assim como ela nos afiança,

as constantes apresentações que fiz em público, a partir dos 10 anos de idade, e os concertos que frequentei com minha família, consolidaram em mim uma intimidade com a música que interferiu diretamente na minha relação com as demais artes (MEDEIROS *apud* CORREA, SANTOS, 2019).

7

Essa interferência propiciada pelo meio musical possibilitou como Medeiros mesmo afirma em entrevista a Felipe Cordeiro, intitulada: *Vanguarda nas alterosas*, que foi a partir da vivência artística contida nesse meio musical, que ela ampliou seu universo, fazendo-a ver que na própria música é possível alargar o foco, isso porque você,

começa a esbarrar nas outras áreas: você começa a ver ritmo nas cores, começa a ver a imagem como algo que tem dinâmica, tem ritmo. Inclusive, eu fui formada em literatura e música e percebo que a literatura é irmã da música (MEDEIROS *apud* CORDEIRO, 2018, p.259).

E é assim, se deixando afetar pelas outras artes que essa mineira interiorana traz para suas obras um pouco da vivência, da história da vida que corre devagar, como o fluir de um rio, vagaroso e preguiçoso das cidades do interior de Minas, diferente da vida nas capitais que se mostram corridas e agitadas.

Presentes em suas obras estão às reproduções dos casarios coloniais, encontradas, por exemplo, no espetáculo *A Casa de Bernarda Alba*, de 2001, *A Acusação*, de 2005, *Bê-a-Bá Brasil*, de 2007, a agitação das metrópoles com sua

vida noturna, sua agitação, poluição visual e sonora, como é possível observar em *Bom Dia Missisli* de 1993 cujo “cenário era composto por lata de metal que refletiam como espelho as cores de uma cidade noturna, simulando luzes de néon e reforçando a atmosfera urbana do espetáculo” (Medeiros, 2007, p.111), e *Babachdalghara* de 1995, “que tem o formato de um documentário show, no qual há muita interação dos atores com a plateia”. A temática do espetáculo Babachdalghara “propunha trazer para o palco relatos de jornais, revistas e tv uma visão de mundo como ele é sem retoques” (MEDEIROS, 2007, p.132 e p.139).

A relação de Medeiros com o Teatro começa mais precisamente nos anos 70, quando inicia sua trajetória artística agora na cidade de Belo Horizonte, inicialmente como professora de piano e canto. Mais tarde, segundo relatos da própria Medeiros (2007), ela vai (re)iniciar sua vida artística, agora na Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte, no ano de 1973, como professora de musicalização para crianças e adolescentes, encontrando ali uma proposta que rompia com uma visão voltada estritamente para padrões sonoros, ou seja: “a relação dos alunos da FEA com a música não era direcionada para um contato com um instrumento, o que possibilitava ao próprio corpo do aluno vivenciar experiências rítmicas” como nos afiança Medeiros (2007).

Dessa forma, “o primeiro interlocutor dentro desse aprendizado era o próprio corpo do aluno vivenciando experiências rítmicas no espaço e no tempo”. (Medeiros 2007, p.13). Essa relação direta com a experiência corporal foi o ponto de partida para o desenvolvimento do treinamento utilizado hoje pelos atores e atrizes do Grupo Oficina Multimídia, esse treinamento Medeiros denomina Rítmica Corporal.

Na Fundação comecei a relacionar a música, dentro da própria música, com uma música que não era só instrumento. Por exemplo, canções que você faz em roda, bate palmas, pula. Depois eu fui extrapolando para vivências musicais, os ritmos

que você bate com a mão dentro da música. A partir da própria música eu fui ampliando o foco. Depois eu comecei a perceber que o ritmo estava na natureza, que a respiração é ritmo, que a circulação do seu corpo é ritmo, que a água é ritmo [...] então, naturalmente há o interesse para abrir, porque eu acho que tudo está ligado. Pelo fato de ficar muito tempo em uma coisa só, a música, a própria música se expandiu e eu fui experimentando outras áreas (MEDEIROS *apud* CORDEIRO, 2018, p.259).

Medeiros nos informa também que a Fundação de Educação Artística (FEA), surge em 1963, com uma proposta e visão que iam além do pensado para o momento no país. Criada por artistas mineiros como a pianista e professora Berenice Menegaleⁱⁱⁱ, essa instituição trazia em seu corpo docente, professores de grosso calibre como: Rosa Lucia dos Mares Guia^{iv}, além de nomes como o do alemão Hans-Joachin Koellreutter^v, que entre outras atividades, participou ativamente da fundação e administração da Escola de Música de Salvador em 1954. Koellreutter manteve estreitas ligações com FEA, tanto na área pedagógica quanto na produção e criação artística em Belo Horizonte.

Nesse período, que vai de 1963 até meados dos anos 70, Minas e Bahia comunicava-se e dialogavam, dentro do âmbito artístico, ajudando-se mutuamente na construção de uma nova linguagem cultural. Essa troca possibilitou o crescente desenvolvimento artístico tanto mineiro quanto baiano.

A Escola de Música da Bahia, naquele momento era um grande referencial em termos de desenvolvimento do pensamento musical, contemporâneo, tanto que seus tentáculos se espalharam por todo o Brasil, agraciando Minas Gerais em toda a sua extensão.

Ainda seguindo informações dadas por Medeiros (2007) essa troca de conhecimento com a Escola de Música de Salvador (Bahia) possibilitou não só a criação da FEA em 1963, como nortearia todas as atividades desenvolvidas por essa instituição ao longo das décadas seguintes. A FEA foi a responsável pela

criação de um dos mais importantes festivais artísticos do Estado de Minas Gerais, em 1967, na cidade de Ouro Preto-MG. A FEA juntamente com a UFMG lançam o 1º Festival de Inverno, evento que viria a dar sustentáculo a muitos outros festivais que viriam a seguir, como: Festival de inverno de Itabira-MG^{vi}, que acontece ininterruptamente desde 1974; Inverno Cultural de São João del-Rei, que teve sua primeira edição em 1988. Dois anos antes, em 1986, São João del-Rei havia sediado a 18ª edição do Festival de Inverno da UFMG.

Foi a partir da criação de um festival que abrangesse diversas áreas artísticas como Teatro, Dança, Música e Artes Plásticas ou Artes Visuais que é a expressão mais usada atualmente, que grupos como: Corpo, Galpão, Uakti e o próprio Oficina Multimídia surgiram ou ganharam notoriedade. A partir das atividades desenvolvidas dentro e fora dos festivais, a FEA torna-se uma importante parceira não só dos grupos que se desenvolvem a partir desse intercâmbio trazido pelas propostas de trabalhos desenvolvidas nos festivais e fora deles.

Ainda segundo Medeiros (2007), no ano de 1977, Berenice Menegale convida o argentino Rufo Herrera, para atuar como professor do Curso de Artes Integradas no IX Festival de Inverno da UFMG. Herrera que até então se encontrava radicado na Bahia, onde desenvolvia atividades voltadas à musicalização e percepção corporal na Escola de Música da Bahia, aceita o convite de Menegale, e traz consigo uma proposta cênica musical diferente a ser desenvolvida junto a FEA. Essa proposta de trabalho desenvolvida por Herrera, agora como professor de FEA e colega de trabalho de Medeiros, possibilitou a mesma construir junto ao argentino recém-chegado novos arcabouços quanto à questão da pedagogia musical e corporal que ela vinha desenvolvendo.

A aproximação do que Medeiros fazia com o que Herrera propunha, vinha ao encontro do que ambos buscavam “uma ruptura de uma visão musical voltada para parâmetros estritamente sonoros”, (Medeiros, 2007, p.14), ou seja,

trabalhar a música para além do instrumento, possibilitando ao corpo instrumentalizar-se. Essa parceria com Herrera auxiliou a Medeiros desenvolver técnicas de aprofundamento no trabalho corporal e posteriormente serviu de suporte para definir e melhorar a Rítmica Corporal, técnica essa desenvolvida e aperfeiçoada pela diretora junto ao Grupo Oficcina Multimédia.

Agora radicado em Minas Gerais, Herrera, juntamente com Medeiros e a FEA, dão início ao Grupo Oficcina Multimédia. Medeiros (2007) nos informa que Herrera desenvolveu quatro espetáculos como diretor do Grupo Oficcina Multimédia, são eles: Sinfonia em Ré-Fazer de 1978, primeiro espetáculo do grupo; Cantata Nheengari de 1979, Ato Vivencial e 4 Lendas Indígenas de 1980; Sete + 7, inspirado em Brecht, esse espetáculo teve a cooperação da diretora teatral Carmen Paternostro, que após essa experiência ao lado de Herrera, viria a dirigir outros espetáculos em Belo Horizonte.

Nesse processo de estruturação do Grupo Oficcina Multimédia e da construção desses quatro primeiros espetáculos, Medeiros participa como assistente de direção e atriz, até porque, como ela mesma afirma em entrevista ao jornal Bom Dia Europa,

Herrera manteve suas atividades na Bahia e sempre viajava para lá, o que nos obrigou a criar uma rotina de trabalho e assumir a continuidade da pesquisa em sua ausência. A partir dessas experiências coletivas, fomos adquirindo certa autonomia – criávamos eventos de arte, montávamos cenas curtas, mantínhamos o foco na criação e, paralelamente, pesquisávamos os temas e o repertório para as próximas montagens. Quando Herrera chegava, elaborava essas experiências em forma de roteiros e assinava a direção dos espetáculos (MEDEIROS *apud* CORREA; SANTOS, 2019).

Entendendo esse momento como sendo de troca, partilha, e estruturação de conhecimento, Medeiros usa esse momento para se firmar como assistente de direção dentro do grupo, assim, “quando Herrera optou por dar continuidade ao seu trabalho específico de composição musical, ficamos órfãos de direção” (MEDEIROS *apud* CORREA, SANTOS, 2019). No entanto, o grupo existia e tinha o interesse de dar continuidade a suas atividades, “foi por sugestão dos próprios atores que, pela primeira vez, em 1983, assinei a direção de um espetáculo do Grupo” (MEDEIROS *apud* CORREA, SANTOS, 2019).

Ao olharmos para o cenário teatral daquele período, principalmente em Minas Gerais que é o foco deste artigo, percebemos o quanto é maciça a presença masculina nesse cenário, principalmente no que diz respeito à direção teatral. Certamente que Medeiros não foi a primeira mulher a dirigir um espetáculo teatral no estado, porém, sua presença nesse lugar é de grande significação para si e para as outras mulheres como Cida Falabella, Inês Peixoto, Eliane Santos, Celsa Rosa, entre outras que desenvolviam seus trabalhos como diretoras naquele período e para muitas outras que viriam a exercer a função de diretora teatrais anos depois. Assim como nos confirma Medeiros,

nesse início, trabalhar com direção foi muito difícil, foi uma época de muita insegurança, por tudo que eu já falei, por não ter sido formada para isso, por eu ter outro olhar. E foi um pouco sobre acreditar mesmo, uma palavra que acho muito importante na minha história é coragem, isso é uma coisa que eu sempre tive (MEDEIROS *apud* CORDEIRO, 2018, p. 264).

As dificuldades encontradas por Medeiros foram também o combustível para que ela seguisse em frente e à frente do Grupo Oficina Multimídia, desenvolvendo uma linguagem única e peculiar, diferente de tudo o que se fazia

até então na cena teatral em Minas Gerais, como podemos perceber nas montagens de espetáculos como; *Navio-noiva e gaivota* de 1989, no qual o grupo faz uso de muitos objetos de uso cotidiano, como por exemplo, bicicletas, que eram usada em cena, ou mesmo no espetáculo *Decifra-me que eu te devoro*, de 1986, no qual a diretora traz para o espetáculo um ato performático executado no saguão do teatro, trazemos essas duas só para citar.

Mesmo com toda essa sagacidade, Medeiros ainda confrontava a incompreensão de muitos daqueles que como ela, fazia e pensava o fazer teatral na capital mineira naquele momento e ela tinha ainda que lidar com seus próprios medos,

eu achava que era medo da opinião dos outros. Medo de ser criticada por estar fazendo algo que saía de nossas cabeças, sem nenhuma interferência ou modelos já prontos. Hoje quase trinta anos depois, acho que o medo, que eu sinto até hoje, era o de não atingir a comunicação que a própria obra pede; o medo de não estabelecer um diálogo com o interlocutor, mesmo sabendo que esse diálogo, embora possa não acontecer de imediato, poderá vir a se realizar em momento futuro, numa decodificação pessoal do espectador (MEDEIROS, 2007, p.28).

Pelo fato de ser mulher, e estar fazendo algo que pouquíssimas mulheres naquele momento faziam, Medeiros provava a todo o momento que era capaz de estar à frente de um grupo de teatro que naqueles idos dos anos 80, tornava-se referência no estado de Minas Gerais. Como ela mesma confidencia em entrevista “tem uma coisa na mulher que é muito interessante: a mulher ainda tem a síndrome da estabilidade, da organização, da ordem” (MEDEIROS *apud* CORDEIRO, 2018, p.251). E essa organização e busca por estabilidade muito provavelmente tenha ajudado essa mulher a se manter por mais de 40 anos à frente do Grupo Oficcina Multimédia.

O GÊNERO E SUA RELAÇÃO COM BOM DIA MISSISLIFI E OUTROS ESPETÁCULOS DE MEDEIROS

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada (BUTLER, 2019, p.42).

14

Assim como nos afirma Butler no livro *Problemas de gênero*, “sem o agente não pode haver ação e, portanto, potencial para iniciar qualquer transformação” (BUTLER, 2019, p.56-57), por isso, ao relacionar o espetáculo *Bom Dia Missislifi*^{vi} de Ione de Medeiros à questão de gênero, podemos perceber que há uma relação direta com a questão. Além de lidar com um sistema de poder que de certa forma estava plenamente atuante no sistema sociopolítico e empresarial no Estado de Minas Gerais e por que não dizer no Brasil inteiro, há também a relação direta entre personagens.

Ao descrever o corpo do amado aos 09min 30ss no vídeo do espetáculo *Bom dia Missislifi*, dando-lhe toda a conotação de um Adônis, Missislifi revela esse traço do espetáculo.

Há nessa fala uma grande submissão. Como se o ser masculinizado a partir dessa fala, fosse a representação da perfeição, Missislifi o transforma na representação do próprio Deus encarnado no corpo do seu amado. Ao dar-lhe a perfeição proposta pela narrativa, Missislifi transfigura para essa imagem do homem perfeito, aquilo que Butler problematiza ao se referir a gênero, explicando que “o gênero pode ser compreendido como um significado assumido do corpo” (BUTLER, 2019, p.31). Assim, ao projetar a fala: “Meu amado é forte...”, Missislifi naturaliza a condição de homem. Em momento algum no espetáculo a expressão inversa é ouvida.

Contudo, faz-se necessário se perguntar por que essa mulher é tão submissa, qual a finalidade de a diretora a construir assim? Tomando emprestado uma frase de bell hooks, poderia arriscar dizer que “permanece assim um discurso privilegiado, disponível para aqueles entre nós que são altamente letrados, educados e economicamente privilegiados” (hooks, 1995, p.22). A leitura que fazemos desta cena, é a de que neste momento Medeiros busca explicitar a condição de como a sociedade da época desejava ver e ter a mulher. Neste contexto, Missislifi nada faz se não replicar aquilo que de certa forma era comum.

Assim, ao compor essa personagem, Medeiros extrapola isso por que, essa personagem traz em seu cerne discussões muito latentes, poderíamos dizer que é quase a voz da diretora nos alfinetando, é como se lone afirmasse “Missislifi age assim, por que a sociedade a vê e a deseja desta forma”, “ela é submissa assim, por que o mundo quer as mulheres submissas”.

Essa relação corpo, personagem, gênero, muito provavelmente, efetiva-se na obra de lone de Medeiros a partir do espetáculo *Bom Dia Missilifi*, e torna-se cada vez mais evidente nos trabalho que o sucedem.

No entanto, vamos nos ater no momento, ao espetáculo citado e ao que Butler problematiza no livro *Problemas de Gênero*, nos informando que:

o corpo aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado (BUTLER, 2019, p. 29-30).

Assim, nas construções de Medeiros o corpo, além de representar vários significados, tem em cena múltiplas possibilidades, ganhando contornos representacionais, ele também performa, construindo a partir de sua necessidade em cena, um significado que melhor o define, assim como o gênero que se constrói todos os dias. É nesse construir-se todo dia que Medeiros busca ocupar seu posicionamento enquanto mulher.

No espetáculo *Bom Dia Missislifi*, a personagem é uma mulher e não é outra coisa, ou quando muito, ela é a representação de um quadro de mulher, enquanto os homens podem ser homens e ter a condição normativa de ser, o macho que estupra, o corvo que vigia, cerca, se apodera. Aos homens é dado o direito de ser ou participar do mundo sob a égide do ser universal. Tão universal que se tornam ameaçadores.

Como todos os homens mal intencionados, essas personagens masculinas existentes no espetáculo *Bom Dia Missislifi*, ajudam “a revelar o ser humano ancestralmente trágico, crédulo e vulnerável a sua própria fragilidade” (MEDEIROS, 2007, p.112). Em *Bom Dia Missislifi*, algumas cenas conspiravam para ações violentas, porém, Medeiros conseguia alternar com tudo isso, cenas extremamente poéticas, e essa é uma tônica que vai acompanhá-la por toda sua trajetória.

Trabalhando diretamente a partir do humano, realizando seus constructos com o material biológico que lhe chega, Medeiros dá vida e forma a personagens sem ter como preocupação essa discussão direta de gênero. Muito embora em alguns momentos de sua longa trajetória, Medeiros venha a subverter esse constructo, por exemplo, no espetáculo *A casa de Bernarda Alba*, de 2001, no qual vários homens fazem papéis femininos. Nesse ponto Medeiros intencionalmente introduz constructos expostos na obra de Butler, quando afirma que “o corpo é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de corpos que constitui o domínio dos sujeitos como marcas de gênero” (BUTLER, 2019, p. 30).

Nesse sentido, o gênero para Medeiros torna-se algo que está para além da questão sexual, assim como sua relação com o corpo, que ao longo dos anos de trabalho, torna-se mais efetivo, ou seja, essa diretora intensifica em seus trabalhos a presença deste corpo híbrido que se move entre masculino e feminino.

A AUSÊNCIA FEMININA NA DIREÇÃO TEATRAL E A REVERÇÃO DE UM SISTEMÁTICO APAGAMENTO

eu sei que represento para várias mulheres muitas coisas, muitas vozes abaixadas. O teatro que faço hoje ele é um reflexo de uma existência, digamos que conseguiu vencer algumas guerras, que venho conseguindo furar uma blindagem muito potente, que é a blindagem do silenciamento, do apagamento (PASSÔ *apud* SIMÕES, 2018).

Assim, como o reflexo expressado pela diretora, atriz, Grace Passô no escrito acima, o território teatral em todos os lugares do mundo privilegia a existência do homem em detrimento da existência da mulher no local de comando e hoje o fazer teatral pensado por essas mulheres fortes, retilintes e destemidas, é sim um reflexo de uma existência. No entanto, essa análise muitas vezes pode nos parecer forçada, principalmente quando não queremos ou não temos o interesse direto de identificar na cena teatral mineira a ausência feminina.

Isso se dá até mesmo pelo fato de pensarmos a ausência feminina na direção teatral, como sendo natural. Contudo, não podemos naturalizar essa situação, uma vez que somos levados a pensar que, se um grupo de pessoas não se manifesta é porque se sente representado, será? Assim, o que pensar sobre essa ausência?

Nesse sentido, quando Butler faz uso de uma fala de Wittig para afirmar que “aquilo que tomamos por causa ou origem da opressão é na verdade a marca do opressor” (WITTIG *apud* BUTLER, 2019, p.57), tem como intuito nos alertar para esse possível apagamento, ou como podemos entender essa invisibilidade do ser. Invisibilidade essa que muitas vezes mata, aniquila todas as possibilidades e competência do ser.

Partindo desse ponto e buscando compreender o cenário teatral de Minas Gerais nas primeiras décadas dos anos 1980 até meados dos anos 1990, constatamos e afirmamos uma hegemonia masculinista, totalmente normatizada pelos meios de comunicação e todos os outros que os circundavam.

Retornando à pesquisa realizada por Alvarenga^{viii}, sobre o *Teatro em Minas Gerais*, no período de 1980 até 1990, que gerou um banco de dados que possibilitou a busca das informações que por hora ajudam a sustentar a discussão proposta nesta dissertação. A título de informação, assim como o número de mulheres exercendo a função de diretoras de teatro era pequeno, o número de textos escritos por mulheres e encenados em Minas Gerais, mais precisamente em Belo Horizonte, no período em que Medeiros se torna diretora de teatro também era mínimo. Segundo Alvarenga (2011), podemos observar um número de 208 autores encenados em Belo Horizonte por diretores diversos e 15 autoras, sendo encenadas por diretores diversos.

Nessa lista de autoras que estavam sendo encenadas em Minas naquele período, podemos citar: Maria Adelaide Amaral, Ligia Fagundes Telles, Leilah Assunção, Ione de Medeiros, entre outras. Essa rápida análise torna-se necessária para compreendermos em que contexto Medeiros encontra-se inserida. E como essa situação provavelmente marcou seu trabalho.

Assim, retomando a análise do espetáculo *Bom Dia Missislifi*, no qual observamos que Medeiros propositadamente dota as personagens femininas do recurso da fala, ação essa que para aquele momento, poderia ser entendida

como um ato político, um ato contra o silenciamento infringido às mulheres durante anos. Muito provavelmente, essa ação servia para mostrar o quão poucas eram as vozes femininas sendo representadas nos palcos de Minas Gerais naquele momento. Entendemos que Medeiros ao se portar desse jeito, cria a possibilidade do sujeito feminino se fortalecer, pois quando esse sujeito tem o direito de fala, de se expressar livremente, ele exerce seu poder político, tornando-se, ou seja, construindo-se enquanto agente político desse momento.

A professora, pesquisadora e diretora Leticia Oliveira (2018), ao escrever o artigo: *(In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro*, usa um termo muito significativo para definir a não presença da mulher no cenário da encenação teatral no século XX e início do século XXI. Ao usar o termo (In)visibilidade, para marcar esse apagamento da imagem feminina no cenário da direção teatral, ela nos possibilita compreender o porquê de Medeiros dotar todos os seus personagens femininos como portadoras de um discurso (fala). Ao tomar esse posicionamento, Medeiros faz o que Oliveira define como empoderamento, que é dar poder àquele que de fato necessita. Oliveira se apropria dos termos (in)visibilidades e empoderamento, criando narrativas, as quais nos informa de maneira muito clara a real situação da mulher no cenário cultural brasileiro.

nós, como mulheres, diretoras e pesquisadoras, deparamo-nos com as poucas pesquisas historiográficas e teóricas dedicadas à memória e à reflexão das encenadoras que construíram caminhos estéticos e políticos para as artistas do presente (OLIVEIRA, 2018, p.159).

Nesse sentido, Medeiros possibilita essa construção ao criar caminhos, pensar e estruturar suas cenas a partir do universo feminino. Foi assim em *Bom Dia Missislifi, Sétima Lua, Navio-Noiva e Gaivota, Alicinações, Happy Birthday To*

You, entre outros. No espetáculo *Bom Dia Missislifi*, suas personagens conseguem se manter à frente, devido à astúcia, sabedoria e principalmente poder de articulação, coisa que falta às personagens masculinas existentes no espetáculo, nestes, Medeiros evidencia a força física, não os permitindo dialogar, e quando o fazem, seu discurso vem marcado pela futilidade, como nos afiança a própria diretora em entrevista ao “Programa Ribalta”, aos 16min 50ss a diretora ressalta, ao falar da cena em que ela replica em cena a imagem do quadro *Almoço sob a relva*,

eu fiz um texto para aquela cena por que eu imaginava que uma mulher nua fazendo piquenique com dois homens, a conversar deveria ser banal, eles não tinham que estar filosofando (MEDEIROS *apud* BICALHO, MIYAGI, 2017, 16min 50ss - 17min 05ss).

Assim, como os personagens masculinos são compostos de forma a dialogarem (falar) o mínimo possível, e quando o fazem, expressam textos muitas vezes sem nexos e ousaríamos dizer pouco inteligentes, como no momento em que Gláucio Elísio se dirige à mulher nua durante o piquenique, no qual ele recita uns versos tirados do livro que está lendo atualmente: “nesse lindo mês de Maio, quando abre o botão, é que o amor deixou rastros e entrou no meu coração. Nesse lindo mês de maio, quando gorjeiam as aves, a vós então confessei, meus desejos e saudades, Ah! o amor é lindo” (MEDEIROS, 1993, 42min 16ss).

É possível perceber que quanto aos discursos (falas), os textos das mulheres nos parecem ser mais consistentes, se é que poderíamos dizer mais inteligentes ou mesmo mais politizados, como podemos observar nessa fala de Missislifi: “há caminhos que parecem ser retos aos homens, só parecem. Sem

fim, porém, é o caminho da morte. Assim como os olhos dos homens, são insaciáveis” (MEDEIROS, 1993, 08min12ss - 08min 37ss).

Nesse sentido, podemos perceber como a diretora constrói os personagens, dando-lhes arcabouços para se sustentar a partir daquilo que melhor lhes representa, como no caso dos personagens masculinos, que são construídos a partir da força física, se impondo por ela, enquanto que as personagens femininas necessitam ser mais articuladas, pelo fato de não terem a mesma força física que os homens, trabalham com mais inteligência, para garantir a sobrevivência.

Nesse ponto talvez seja possível relacionar o espetáculo ao momento vivido pela diretora e ao poder econômico, que durante vários anos foi e ainda permanece hegemonicamente masculino, tanto em Minas Gerais como em qualquer lugar do mundo, e que durante anos tem dificultado o desenvolvimento relacional das mulheres com o mercado de trabalho e fundamentalmente com o meio artístico.

Como artista e mulher, Medeiros expõe de forma crítica e veemente como o sistema vigente tem ao longo dos anos obstruído e dificultado a posição da mulher frente ao desenvolvimento econômico, porque fazer teatro também é uma forma de trabalho e de desenvolvimento econômico. Enquanto diretora e responsável por uma companhia de teatro que é provavelmente uma das mais longevas de Minas Gerais, essa mulher possibilita a muitas outras pessoas desenvolver seus trabalhos, sejam eles ou elas iluminadores, motoristas, produtores, fotógrafos, videomakes, ou seja, é toda uma linha de produção ligada ao que ela e muitas outras desenvolvem. Em termos econômicos, Medeiros e outras diretoras fazem girar o capital, e nesse ponto cito uma fala da também diretora e dramaturga Grace Passô, quando afirma em uma entrevista:

Sei que eu tenho uma produção foda e não tenho dúvida de que o que eu faço reverbera em muita gente, mas também sei que muitas outras mulheres (negras) produzem coisas incríveis e só precisam de espaço (PASSÔ *apud* OLIVEIRA, 2019).

Assim como Passô, Medeiros faz de seu trabalho um ponto de apoio e referência para outras mulheres que se engajam na senda da direção teatral. Para elas é preciso prática e persistência, para se construírem como diretoras teatrais, tanto quanto um homem, porém, aos homens, é dado o fato de que os jornais, os meios de produção, são mantidos por homens, formando uma cadeia de relações e vínculos que de algum modo pode vir a facilitar a produção e a visibilidade dos trabalhos realizados por homens artistas. Assim, quando se tem um colunista, um gestor de espaço teatral, que são homens, o que na grande maioria é uma verdade, fica bem mais fácil negociar com seus iguais.

Medeiros faz parte de um pequeno número de diretoras teatrais que durante alguns anos se atreveram a enfrentar os homens em seu território de domínio, buscando com ousadia criar novas linguagens dentro do cenário cultural, criando a partir de seu entendimento, aquilo que acreditava ser o seu teatro. Suas ações nesse terreno caminham junto ao que nos propõe Anne Bogart, no livro *A preparação do diretor* de 2011, em que ela afirma que:

Os artistas não devem se afastar de seu tempo. Eles devem se jogar na luta e ver o que devem fazer de bom ali. Em vez de manter uma distância segura dos fétidos pântanos dos valores do mundo, devem mergulhar de cabeça neles e agitar as coisas... Os Apolos modernos querem fazer isso na praça do mercado; a integridade do artista sai fortalecida, não comprometida, pelo trato com a realidade social (KURSHNER *apud* BOGART, 2011, p.34).

Ao levar para cena teatral, uma mulher que é subjugada, estuprada e que ainda tem que se sentir feliz, Medeiros deixa subentendida a situação enfrentada por ela naquele cenário, no qual as mulheres encontravam-se presentes na cena teatral, no entanto, eram invisibilizadas. Missislifi representa toda a repressão infringida às diretoras teatrais e que reverbera ainda hoje. Como nos afirma Oliveira,

é urgente atribuir visibilidade não somente às artistas contemporâneas, que ainda vivenciam dificuldades e preconceitos em suas funções, mas rastrear na história outras tantas diretoras precursoras do teatro moderno, como Bibi Ferreira, Dulcina de Moraes, Henriette Morineau, entre tantas mulheres, que alimentaram uma visão feminista teatral, ainda que este termo não fosse utilizado na primeira metade do século XX (OLIVEIRA, 2018, p.160).

Nosso objetivo é o de reforçar a participação de Medeiros na história de diretoras teatrais de Minas Gerais e do Brasil, assim como disseminar a visibilidade dessa diretora teatral e de outras existentes dentro desse cenário, abrindo caminho de comunicação saudável com aquelas/es que se encontram na senda da direção teatral, para que assim possamos construir redes de diálogos assertivos, que possam melhorar a convivência entre todos.

Garantindo assim a existência e sobrevivências daquelas/es que como pessoas e artistas postas/os à margem, muitas vezes em função de um sistema, possam sobreviver, viver e aparecer em função daquilo que fazem de melhor.

CONSIDERAÇÕES

O uso do masculino genérico para designar humanidade reduz automaticamente a existência de mulheres à não existência (KILOMBA, 2019, p. 108).

A construção de um pensamento, de uma ideologia, muitas vezes parte de um grupo de pessoas com o intuito de subjugar outras menos favorecidas, e tem sido assim desde os primórdios da humanidade, contudo, há aqueles povos que se construíram de forma um pouco mais ordeira e honesta do que outros. Existem pessoas que fazem uso da palavra sororidade, com o objetivo de se sobrepor-se frente aos que dela não fazem uso ou se quer sabem o que essa palavra quer dizer. A construção de uma relação homem/mulher e meios de trabalho, construção de conhecimento, de uns anos pra cá, tem tido uma tendência em se tornar menos agressiva, haja visto, o progresso e desenvolvimento de pensamentos nos quais esses sujeitos se fazem.

É Claro que ainda está longe de ser o ideal, isso por-que ainda é muito grande o número de mulheres agredidas, violentadas, assassinadas por homens em todo o mundo. Como no cenário cultural de Belo Horizonte, e aí fazemos esse recorte do micro, para podermos pensar o macro, observamos ao longo de alguns anos bons ventos soprando e mudando a forma como as mulheres se fazem e colocam no cenário cultural da cidade, hoje podemos citar até mesmo a mulher negra, coisas que até meados dos anos oitenta do século XX, seria muito difícil.

Sabemos que isso ainda está longe do ideal, mesmo assim, precisamos agradecer à perseverança de mulheres como Carmem Paternostro, Celsa Rosa, Cida Falabella, Eliane Santos, Glória Melgaço, Haydée Bittencourt, Inês Peixoto, Mamélia Rodrigues, Márcia Mônica, Palmira Barbosa, Roberta Naves, Sula Mavrudis, Yara de Novaes, mulheres que com Ione de Medeiros, compunham o escasso quadro de diretoras de teatro, na capital mineira, nos anos oitenta e início dos anos 1990.

Assim, friccionamos o assunto proposto no início destes escritos, com o intuito de ampliar a discussão a cerca de gênero, teatro, direção teatral e participação efetiva de mulheres na cena teatral de Minas Gerais. Acreditamos

ter aberto fendas a partir desta fricção proposta, contudo, o assunto não se encerra aí, deixemos as portas e janelas entreabertas, no intuito de deixar os olhares e desejos atentos ao que pode vir.

Isso por que quando o assunto é gênero, teatro e mulher, fica meio difícil de fechar totalmente a porta ou janela, ou qualquer outra coisa, por-que a vontade nelas é latente e as discussões sempre prosseguem.

BIBLIOGRAFIA

ALVARENGA, Geraldo Ângelo Octaviano de. Teatro em Belo Horizonte: de 1980 a 1990. (Dissertação em Artes) Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ATHIE, Joyce. Ione de Medeiros segue na busca pelo experimento e comemora trajetória. Jornal O Tempo, 28/01/2018. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/ione-de-medeiros-segue-nabusca-pelo-experimento-e-comemora-trajetoria-1.1567588>. Acesso em: 20/12/2022.

BOGART, Anne. A preparação do diretor. São Paulo: Martins fontes, 2011.

BICALHO, Papoula; Miyagi, Marcelo. 1 vídeo de (27:00 min) Diretores – Ione de Medeiros. 04/05/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uJrujS0v5ME>. Acesso em: 15/12/2022.

BORGES, Luciene., COLETTA, Marcos. 1 vídeo (1:27: 00). Primeiro Sinal- A história do Teatro em Belo Horizonte: dos primórdios até 1980. 20/06/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mGG806mX92U>. Acesso em: 28/12/2022.

BUTLER, Judith, Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CORDEIRO, Filipe. Em Tese; Vanguarda nas alterosas: 42 anos do Grupo Oficina Multimídia 10/09/2018. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/16089>, p. 250-282. Acesso em: 01/01/2023.

CORREA, Ângelo; SANTOS, Itamar. Ione de Medeiros: a arte como exercício de liberdade. Jornal Bom dia Europa, 20/12/2019. Disponível em <https://bomdia.eu/ione-de-medeiros-a-arte-como-exercicio-de-liberdade/>. Acesso em: 23/12/2022.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogô, 2019.

MEDEIROS, Ione de e Multimédia. Grupo Oficcina. 1 vídeo (54 min). Bom Dia Missislifi. Publicado pelo canal youtube. 2 de março de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5laCOSyoT7o>. Acesso em: 18/12/2022.

MEDEIROS, Ione de. Programa Ribalta Rede Minas Ione de Medeiros. [Entrevista concedida a] Marcelo Miyagi e Papoula Bicalho. Programa Ribalta. Rede Minas de Televisão Publicado em 03/05/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Es5ryi8TDQ> > Acesso em 14/12/2022.

MEDEIROS, Ione de. Grupo Oficcina Multimédia: Trinta anos de integração das artes no teatro. Belo Horizonte: Rona, 2007.

OLIVEIRA, Leticia Mendes de. (In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro. Urdimento, Florianópolis, 2018, p. 157- 173. Acesso em: 21/12/2022.

SIMÕES, Lucas. As vozes de Grace Passô - Atriz e dramaturga apresenta em BH novo espetáculo "Preto" e prepara continuação do aclamado solo "Vaga Carne" 13/04/2018. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/as-vozes-de-grace-passo/>. Acesso em: 30/01/2023.

ⁱ Butler é filósofa pós estruturalista e uma das principais teóricas da questão contemporânea do feminismo, estudos queer, filosofia, política e ética.

ⁱⁱ Ver em: Alvarenga. 2011, pg 84 - 85.

ⁱⁱⁱ Berenice Menegale, pianista, estudou no Brasil, na França, na Suíça e na Áustria, país onde se diplomou pela Academia de Música de Viena. Criou a Fundação de Educação Artística e participou de diferentes projetos culturais e artísticos na Universidade Federal de Minas Gerais.

^{iv} Rosa Lúcia (28 de abril de 2017) é graduada em Música pela Universidade Federal da Bahia - UFBA - e especialista em Educação Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

^v Hans-Joachim Koellreuter - 2 de setembro de 1915 - São Paulo, 13 de setembro de 2005, foi um compositor, professor e musicólogo alemão radicado no Brasil. Mudou-se para o Brasil em 1937 e tornou-se um dos nomes mais influentes na vida musical no país.

^{vi} <https://fccda.com.br/novo/festival-de-inverno-2>

^{vii} Ver vídeo do espetáculo Bom dia Missislifi disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5laCOSyoT7o>

^{viii} Ver Geraldo Otaviano de Alvarenga, Teatro em Belo Horizonte, 2011, p. 86, 87,88.