

**XI ENCONTRO INTERNACIONAL DO
CONPEDI CHILE - SANTIAGO**

DIREITO, LITERATURA E CULTURAS JURÍDICAS

IVONE FERNANDES MORCILO LIXA

SAMYRA HAYDÊE DAL FARRA NASPOLINI

Todos os direitos reservados e protegidos. Nenhuma parte deste anal poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

Diretoria - CONPEDI

Presidente - Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC - Santa Catarina

Diretora Executiva - Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Napolini - UNIVEM/FMU - São Paulo

Vice-presidente Norte - Prof. Dr. Jean Carlos Dias - Cesupa - Pará

Vice-presidente Centro-Oeste - Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG - Goiás

Vice-presidente Sul - Prof. Dr. Leonel Severo Rocha - Unisinos - Rio Grande do Sul

Vice-presidente Sudeste - Profa. Dra. Rosângela Lunardelli Cavallazzi - UFRJ/PUCRio - Rio de Janeiro

Vice-presidente Nordeste - Profa. Dra. Gina Vidal Marcilio Pompeu - UNIFOR - Ceará

Representante Discente: Prof. Dra. Sinara Lacerda Andrade - UNIMAR/FEPODI - São Paulo

Conselho Fiscal:

Prof. Dr. Caio Augusto Souza Lara - ESDHC - Minas Gerais

Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UCAM - Rio de Janeiro

Prof. Dr. José Filomeno de Moraes Filho - Ceará

Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS - Sergipe

Prof. Dr. Valter Moura do Carmo - UNIMAR - São Paulo

Secretarias

Relações Institucionais:

Prof. Dra. Daniela Marques De Moraes - UNB - Distrito Federal

Prof. Dr. Horácio Wanderlei Rodrigues - UNIVEM - São Paulo

Prof. Dr. Yuri Nathan da Costa Lannes - Mackenzie - São Paulo

Comunicação:

Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho - UPF/Univali - Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Maria Creusa De Araújo Borges - UFPB - Paraíba

Prof. Dr. Matheus Felipe de Castro - UNOESC - Santa Catarina

Relações Internacionais para o Continente Americano:

Prof. Dr. Heron José de Santana Gordilho - UFBA - Bahia

Prof. Dr. Jerônimo Siqueira Tybusch - UFSM - Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Paulo Roberto Barbosa Ramos - UFMA - Maranhão

Relações Internacionais para os demais Continentes:

Prof. Dr. José Barroso Filho - ENAJUM

Prof. Dr. Rubens Beçak - USP - São Paulo

Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - Unicuritiba - Paraná

Eventos:

Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta - Fumec - Minas Gerais

Profa. Dra. Cinthia Obladen de Almendra Freitas - PUC - Paraná

Profa. Dra. Livia Gagher Bosio Campello - UFMS - Mato Grosso do Sul

Membro Nato - Presidência anterior Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa - UMICAP - Pernambuco

D597

Direito, Literatura e Culturas Jurídicas [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI

Coordenadores: Ivone Fernandes Morcilo Lixa; Samyra Haydêe Dal Farra Napolini – Florianópolis: CONPEDI, 2022.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-65-5648-568-3

Modo de acesso: www.conpedi.org.br em publicações

Tema: Saúde: Direitos Sociais, Constituição e Democracia na América Latina

1. Direito – Estudo e ensino (Pós-graduação) – Encontros Internacionais. 2. Literatura. 3. Culturas Jurídicas. XI Encontro Internacional do CONPEDI Chile - Santiago (2: 2022: Florianópolis, Brasil).

CDU: 34



XI ENCONTRO INTERNACIONAL DO CONPEDI CHILE - SANTIAGO

DIREITO, LITERATURA E CULTURAS JURÍDICAS

Apresentação

GRUPO DE TRABALHO

DIREITO E LITERATURA

A presente publicação é fruto dos artigos apresentados no Grupo de Trabalho (GT) Direito e Literatura o XI Encontro Internacional do Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito (CONPEDI), realizado em Santiago do Chile, nos dias 13, 14 e 15 de outubro.

O GT Direito e Literatura vem se consolidando ao apresentar temas jurídicos e sociais pensados a partir da literatura e da arte em geral.

O primeiro artigo apresentado foi o dos autores Frederico A B Silva , Raquel Xavier Vieira Braga , Naiara Cardoso Gomide da Costa Alamy, intitulado A RELAÇÃO ENTRE O DIREITO, POLÍTICA E ARTES CÊNICAS: A FORÇA DO TEATRO PARA PERFORMAR GÊNERO. O estudo apresenta como hipótese o desenvolvimento das atividades teatrais como instrumento de reflexão social sobre as desigualdades e violência de gênero, indagando se a arte cênica teatral consegue efetivamente mapear essas ideias estabelecidas culturalmente.

No artigo ENSINO JURÍDICO E A SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO, Alisson Thales Moura Martins, apresenta propostas para que os cursos jurídicos em nosso país tenham melhor sintonia com a realidade mundial, na Sociedade da Informação.

Na sequência Ivone Fernandes Morcilo Lixa , Carlos Eduardo do Nascimento apresentaram o artigo LITERATURA E CRÍTICA JURÍDICA DESDE A OBRA “AUTO DA COMPADECIDA” DE ARIANO SUASSUNA: ESTUDO PRELIMINAR, no qual apresentam e discutim, desde a relação entre Direito e Literatura, a crítica ao formalismo legalista na obra “O Auto da Compadecida” do escritor brasileiro Ariano Suassuna.

No artigo O TRABALHO ESCRAVO CONTEMPORÂNEO EM TORTO ARADO: UMA (RE)LEITURA A PARTIR DE VOZES SILENCIADAS, Renata Eleutério Lechinewski, busca fomentar a produção científica e o debate acadêmico sobre o trabalho escravo

contemporâneo, de forma interdisciplinar, sob a ótica da obra literária Torto Arado, escrita por Itamar Vieira Júnior.

Por fim, Morgana Henicka Galio, em PLURALISMO JURÍDICO CLÁSSICO: CONCEITO E CONTRIBUIÇÕES DE EHRLICH, ROMANO, MALINOWSKI E GURVITCH, busca responder o questionamento: o que é o pluralismo jurídico clássico e quais foram as contribuições de Eugen Ehrlich, Santi Romano e Georges Gurvitch para sua formação.

Registra-se, ainda, que depois das exposições orais dos trabalhos pelos autores e autoras, abriu-se espaço para debates que reiteraram a qualidade dos trabalhos e a relevância das temáticas trazidas pelos pesquisadores e pesquisadoras do GT.

Deste modo, é com grande satisfação que os coordenadores do Grupo de Trabalho, intitulado Direito e Literatura, apresentam à comunidade jurídica e à sociedade a presente publicação.

Boa leitura!

Profa Dra Ivone Fernandes Morcilo Lixa (Universidade Regional de Blumenau)

Prof. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Naspolini (Centro Universitários das Faculdades Metropolitanas Unidas e Centro Universitário Eurípides de Marília).

A RELAÇÃO ENTRE O DIREITO, POLÍTICA E ARTES CÊNICAS: A FORÇA DO TEATRO PARA PERFORMAR GÊNERO

THE RELATIONSHIP BETWEEN LAW, POLICY AND PERFORMING ARTS: THE STRENGTH OF THE THEATER TO PERFORM GENDER

**Frederico A B Silva
Raquel Xavier Vieira Braga
Naiara Cardoso Gomide da Costa Alamy**

Resumo

RESUMO: A sociedade se manifesta em um sistema de representações, simbolicamente construído, cuja finalidade é a organização da vida coletiva. Crenças e imaginações são performadas por inúmeros campos, dentre eles, teatro, direito e políticas públicas, que delimitam o tema. O estudo apresenta como hipótese o desenvolvimento das atividades teatrais como instrumento de reflexão social sobre as desigualdades e violência de gênero, indagando se a arte cênica teatral consegue efetivamente mapear essas ideias estabelecidas culturalmente. O objetivo é verificar as relações entre o direito, o teatro (a arte em geral) e as questões de gênero. Concluiu-se que as artes cênicas, em especial o teatro, são um poderoso instrumento de realização das políticas públicas, uma vez que atuam em prol do aprendizado da sociedade e, portanto, de sua evolução. Foi utilizada a pesquisa exploratória com enfoque na teoria e bibliografia sobre o tema, bem como, as obras *A Moratória*, escrita por Jorge Andrade, e o *Monólogo da Prostituta no Manicômio*, de Dario Fo e Franca Rame, com ênfase na análise de conteúdo para referenciar e subsidiar as hipóteses trabalhadas no texto.

Palavras-chave: Direito, Teatro, Políticas públicas, Problemas de gênero

Abstract/Resumen/Résumé

Society manifests i self in a system of representations, symbolically constructed, whose purpose is the organization of collective life. Beliefs and imaginations are performed by numerous fields, including theater, law and public policy, which delimit the theme. The study hypothesizes the development of theatrical activities as a tool for social reflection on gender inequalities and violence, asking whether theatrical performing arts can effectively map these culturally established ideas. The objective is to verify the relations between law, theater (art in general) and gender issues. It was concluded that the performing arts, especially theatre, are a powerful instrument for carrying out public policies, as they work towards the learning of society and, therefore, its evolution. It was used exploratory research with focus on the theory bibliography about the theme, as such, the literary works *A Moratória*, writing by Jorge Andrade, and *Monólogo da Prostituta no Manicômio*, of Dario Fo e Franca Rame, with emphasis on the analysis of content to refer e subsidize the hypotheses worked on the text.

Keywords/Palabras-claves/Mots-clés: Law, Theater, Public policies, Gender issues

INTRODUÇÃO

O caso geral que aqui interessa é o teatro político e sua relação com o direito cultural, que garante a ação positiva de apoio às artes e a interatividade constitutiva com instrumentos de políticas públicas. Há algo no teatro que o aproxima das ciências sociais.

O teatro relaciona o material da experiência com o quadro de assertivas indexadas historicamente, ou seja, narrativas a respeito dos fatos, mesmo que perspectivados e realizados a partir de posições sociais e culturais diversas.

Adotam-se duas perspectivas. A primeira é a ideia de que o teatro se propõe a ser um dispositivo simples, de um lado alguém que narra uma história e, de outro, alguém que escuta e vê, sem mediações tecnológicas. Considera-se o teatro como espetáculo do face a face.

A segunda ideia invoca as conexões do teatro com as políticas de fomento público, partindo do reconhecimento de que poucas formas e grupos cênicos possuem sustentabilidade apenas por bilheteria, mesmo que sua mobilização simbólica seja crítica ao próprio poder público e às ideologias governamentais do momento.

A problemática surge das premissas acima, indagando se a arte cênica e teatral consegue efetivamente mapear os padrões estabelecidos culturalmente, especialmente os que envolvem desigualdades, violências e problemas de gênero.

O objetivo do artigo consiste em verificar as relações entre o direito, o teatro (a arte em geral) e as questões de gênero, e as conexões entre a força das liberdades negativas e positivas que incitam, de um lado, o papel do Estado na restrição de ações que limitem as liberdades e, de outro, que amplie as condições de expressão das liberdades, com ações relacionadas à criação de capacidades institucionais e individuais ou distributividades que garantam a ação e expressão das diferenças.

O artigo foi dividido em três partes em que primeiro se apresenta a relação entre direito, política e teatro inserida no sistema cultural, na sequência discute-se a igualdade de gênero por meio da performance dos atores institucionais nas políticas públicas de apoio ao teatro e, por último, expõe-se o teatro como espaço de discussão das questões de gênero.

O percurso leva à conclusão de que as artes cênicas, em especial o teatro, são um poderoso instrumento de realização das políticas públicas, uma vez que atuam em prol do aprendizado da sociedade e, portanto, de sua evolução.

Sendo assim, a implementação de políticas culturais repaginadas e encaixadas neste panorama de alcançar, pelo teatro, o núcleo da dificuldade social de valorizar as meninas e as mulheres, proporcionará um verdadeiro círculo virtuoso, pois promove a arte, ao mesmo tempo

em que possibilita o desenvolvimento da sociedade. Quanto mais maduro e evoluído o espírito coletivo, melhor.

Para se atingir o proposto foi utilizada a pesquisa exploratória com enfoque na técnica da análise de conteúdo sobre a doutrina, teoria e legislação sobre o tema e, especialmente, sobre as obras *A Moratória* e *Prostituta no Manicômio*, com a finalidade de subsidiar as hipóteses apresentadas.

1 SISTEMA CULTURAL COMO RELAÇÃO ENTRE DIREITO, POLÍTICA E TEATRO

O teatro tem função política quando permite tomar distância das representações cotidianas indagando os sentidos da imediaticidade. No espaço social e imaginário onde os atores sociais ficam à vontade, indiferentes aos sentidos do que veem, sentem e aos modos habituais de agir, o teatro político procura brechas, dobras e texturas que falem de outra forma. A encenação teatral, nesse aspecto, cria situações em que os atores teatrais e atores sociais se engajam na construção de vínculos de sentidos diferenciados.

A encenação apresenta os horrores da violência crua, física e moral contra os corpos, das guerras e da fome, da desonestidade política e ética, das vulnerabilidades, desigualdades sociais e suas consequências morais, da ignorância, dos desastres climáticos e ambientais, da inversão de valores que acarreta a ideia de que homens e mulheres contam à dinâmica da financeirização e mercadorização do mundo. O teatro político tem como objetivo provocar verdadeira indignação.

O material do teatro é a realidade, a forma dos vínculos sociais, sejam eles estabelecidos entre atores humanos ou não-humanos. A obra teatral se vincula ao presente com todo o peso da sua densidade histórica, mobilizando acontecimentos, imagens, sentimentos e representações do real.

Usando a metáfora de Bruno Latour (1994, p.140), o teatro é uma assembleia ou o parlamento das coisas. A metáfora é interessante para o teatro pela sua capacidade de, ao agrupar cena, artistas, espectadores, profissionais de diferentes tipos, amadores etc., em uma assembleia, agenciar e modificar a percepção e as representações da realidade.

O campo das artes cênicas na classificação utilizada para as políticas de incentivo fiscal inclui circo, dança, desfile de escola de samba e bloco carnavalesco, mímica, ópera, teatro, teatro de bonecos e de mamulengos, teatro musical, entre outros. Claro, na arena social do teatro

cabem muitas intenções, orientações, gêneros artísticos e preocupações diferenciadas, entre elas as razões do teatro político e das questões de gênero.

Em todo o caso, há uma questão importante na discussão que é a relação entre, de um lado, descrição e compreensão e, de outro, problemas normativos e éticos relacionados tanto à interpretação quanto à possibilidade de perspectivas críticas. No limite, o problema é o mesmo do teatro político: o quanto a construção do real teatral, por similaridade à construção do fato interpretado teórica e empiricamente, é capaz de mover as representações de senso comum para a crítica de processos de naturalização de relações de dominação simbólica.

O debate sobre o que constitui o direito, por sua vez, é labiríntico. O direito é uma assembleia de coisas: tribunais, jurisdições, códigos, processos, normas, procedimentos, decisões e conceitos. Como no teatro, o direito é a expressão de ideias, textos e desempenhos, cenas e encenações, rituais e criatividades, palcos e bastidores. Nem tudo no direito, como no teatro, é performance pública, mas regimes de ações mais ou menos visíveis que preparam o desempenho em cena. O teatro não é apenas a expressão da vida, ele tenta modificá-la, criar valores e consolidá-los, assim como o direito.

No contexto cultural, o teatro político oferece recursos para a crítica de situações e relações de dominação simbólica ao performar as mais diversas fontes e situações relacionadas com questões sensíveis que possuem uma carga de complexidade acentuada. O direito também é um produto cultural e se associa com processos de construção e estruturação social.

Considerando a cultura como sistema entrelaçado de signos interpretáveis, as artes cênicas, integradas neste contexto, fazem parte da civilização dos povos e, enquanto vetor da conscientização humana sobre questões sociais relevantes, podem trabalhar com os valores construídos culturalmente. (GEERTZ, 2008, p. 10)

O tema dos direitos culturais expressa alguns desses valores. Liberdade de expressão, pluralismo, equidade, proteção e incentivos públicos para que todos tenham acesso aos bens culturais, ou possam exercer modos da cultura em suas múltiplas formas e legitimidades, compõem a assembleia dos direitos individuais públicos, dos direitos sociais e dos direitos humanos em geral, pois a cultura é um direito fundamental que vincula o direito à arte (GODOY, 2011, p. 368) e não pode ser negado a ninguém. (CÂNDIDO, 2011, p. 175) A ideia de sujeitos autônomos e reflexivos, o reconhecimento de grupos marginalizados e silenciados pela cultura hegemônica e a possibilidade de criticar e legitimar instituições configuram o direito e o teatro político. Essas características são extensivas aos temas de etnicidade e gênero.

Aliás, a pressuposição da crítica se movimenta no cenário da autonomia e reflexividade individual, na apropriação de narrativas sobre a história vivida e das diferenças entre os grupos

sociais e do exercício, real ou imaginário, de valores como a liberdade e igualdade. A crítica pressupõe o contra factual, a oposição ao estabelecido, hegemônico e senso-comum. O direito de uma sociedade democrática é fundado em uma moral crítica, que é – ou deve ser – um antídoto contra práticas autoritárias. (LOPES, 2005, p. 70)

A maior dificuldade em pensar e usar a crítica, entretanto, é a transformação da realidade, caracterizada pelas suas multiplicidades, ambiguidades e contradições, em uma narrativa desindexada historicamente e, pior, plana e homogeneizadora de situações heterogêneas. Bom, é possível apontar preferências pessoais nas análises por certos tipos de valores ou composição entre eles. Preza-se a igualdade étnica e de gênero, mas essa simpatia não resolve questões importantes sobre como lidar com aquelas situações específicas ou mesmo como descrevê-las empiricamente. O tensionamento dessas ideias para que sejam tratadas de forma complexa na agenda das políticas públicas não é nada trivial.

Sugere-se, ousadamente, que a defesa da possibilidade da flexibilidade do ator e da crítica social, do reconhecimento da legitimidade de grupos, de tradições democráticas e suas narrativas específicas, mobiliza valores da igualdade de tratamento aos modos de crença e formas de vida escolhida, igualdade de possibilidades de participação, do reconhecimento da diferença e configura o que é possível chamar de espaço público, desenhado e garantido pelo Estado democrático de direito e pela estrutura das Constituições.

No entanto, a ideia de espaço público traz complexidades ao jogo interpretativo. A sua compreensão exige o reconhecimento de que este espaço não nasce de forma espontânea, mas é o produto construído por elementos políticos e econômicos, procedimentos jurídicos, pesquisas, relatórios, técnicas de argumentação, evidências etc. Sobretudo, o que importa enfatizar é uma representação, forma específica de imaginar a realidade, algo que aproxima o teatro político e os temas das desigualdades étnicas e de gênero. O amálgama entre valores, direito, teatro e políticas públicas é evidente e sintetizado pela ideia de espaço público: as narrativas devem ser reconhecidas igualmente nas suas diferenças e têm o direito de expressão e apoio em decorrência da riqueza cultural e das possibilidades humanas que representam.

2 A PERFORMANCE DOS ATORES INSTITUCIONAIS NAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE APOIO AO TEATRO COMO PROMOTORA DA IGUALDADE DE GÊNERO¹

¹ A presença do teatro no cenário das políticas brasileiras é antiga. Os Jesuítas trouxeram o teatro no século XVI. No período colonial, se manifesta através da prática da subvenção. Depois da Independência, passou a ser objeto de dedicação política do Estado em formação. No período republicano, houve uma preocupação com a censura.

O direito, enquanto estrutura institucional, está diretamente ligado com as políticas públicas. Com efeito, o direito, como técnica social específica, é elemento central nas políticas públicas.

Um dos eixos de comprometimento orçamentário do Poder Público é a cultura, na qual as artes estão inseridas. Sendo assim, é perceptível o elo entre direito, políticas públicas e arte. O direito, por exemplo, através dos atores legislativos, elabora leis orçamentárias que serão administradas por um sistema burocrático de políticas públicas que deverá direcionar uma fatia dos recursos para a cultura, de modo a operacionalizar as políticas culturais as quais deverão, por sua vez, canalizar verbas para a arte.

Os campos artísticos não são claramente delimitados e distintos. Ao contrário, são transversais e interdependentes. As políticas têm como objeto atividades e práticas híbridas. Os instrumentos de política consideram a natureza da construção artística contemporânea, mas também colonizam essas atividades, exigindo que os atores que demandam usos dos instrumentos se adaptem a eles. Dois instrumentos aparecem e concentram as atenções: o fomento direto e os incentivos fiscais.

No Governo Federal a Fundação Nacional das Artes (Funarte)² nucleia a política de fomento direto às artes e ao teatro e outra parte significativa é financiada por meio dos incentivos fiscais. Então há fomento direto, pelo orçamento público da Funarte e de outros órgãos, e há financiamento pela Lei n.º 8.313/92, com um componente orçamentário direto previsto pelo Fundo Nacional de Cultura (FNC) e indireto.

Associadas aos recursos diretos e indiretos existem diferentes instrumentos e “desenhos de instrumentos formatados para a ação” relacionados às artes e ao teatro. Em todo o caso, a coercibilidade do poder público é baixa, dado que os atores possuem a liberdade de escolher ou não a conexão com formas de financiamento direto ou indireto do poder público por meio do orçamento, ou da iniciativa privada através de incentivos fiscais direcionados para as empresas.

A Funarte, por sua vez, articula diferentes instrumentos de política para as artes e ao teatro tanto através de fomento direto, quanto indireto, por exemplo, quando a Fundação coordena ou intermedia a apresentação de projetos que serão financiados pelos incentivos

No governo de Vargas inaugurou-se a institucionalização da cultura. No Estado Novo foi instituído o Serviço Nacional do Teatro através do Decreto-lei n.º 92/1937. Em 1945, fim do Estado Novo, Vargas sancionou três decretos-lei voltados para o teatro contemplando isenção de impostos e taxas para os teatros, circos e pavilhões. O século XX marcou-se pela profícua produção teatral. (CAMARGO, 2013: 129-130)

² A FUNARTE, ligada à Secretaria Especial de Cultura, é responsável pelo desenvolvimento e difusão das áreas artísticas e culturais, especificamente, o fomento às artes visuais, teatro, dança, circo e música.

fiscais, ou seja, pelas empresas privadas ou públicas. Em resumo, há instrumentos de fomento direto (orçamento) e indireto (desonerações fiscais) quando os recursos são transferidos aos artistas, além de gestão direta de equipamentos como teatros, salas de exposição, salas de música, entre outros.

Agora são trazidos alguns exemplos dos instrumentos da Fundação, lembrando que esse é quadro geral. Ao final, será retomada a atenção a algumas cenas específicas do teatro fomentada por instrumentos de política e que têm como objeto o teatro político e questões de gênero.

Quadro 1 – Diferentes instrumentos de política cultural da FUNARTE

Instrumento	Descrição
Edital de ocupação do espaço	Espécie de contrato de concessão de salas da FUNARTE, em que o espaço cênico é cedido para que o proponente desenvolva projeto que atenda a critérios (quantidade e tipo de espetáculos, datas e períodos de ocupação) fixados no edital.
Edital de criação	Premiação com dinheiro para aquele que melhor pontua em uma perspectiva de excelência técnica, originalidade de apresentação e adequação às exigências do certame; fazem parte deste tipo de edital premiações de obras literárias, composições, exposições de artes visuais e trabalhos acadêmicos.
Edital de circuito	Associa agentes, formas de comunicação e percursos territoriais definidos. É aquele em que a premiação não se esgota com a transferência do valor em dinheiro, mas é necessário que o proponente ofereça contraprestações – como apresentação gratuita ao público do projeto premiado, necessidade de continuidade de trabalhos já realizados, intercâmbio inter-regional de projetos, realização de trajeto de apresentação, entre outras. Em geral, é neste tipo de edital que se pode ver a política cultural baseada em lógica de circuito.
Edital de formação	Realização de eventos, pesquisas e iniciativas que visem à formação do artista e de agentes culturais. Em geral, trata-se de projetos que pretendem realizar seminários, oficinas, mostras e cursos que se direcionem ao próprio campo cultural.
Edital de rede	Estimula as trocas simbólicas e o intercâmbio entre agentes culturais, tendo-se, evidentemente, conteúdos de formação.
Edital de circulação	Visa à comunicação entre obras, eventos e pessoas com públicos, mas sem a ideia de incentivos específicos à produção.

As artes, como objeto de política, abrangem um rol muito grande de linguagens, atividades e iniciativas (teatro, dança, circo, artes cênicas, artes visuais, literatura, dramaturgia etc.).

Os instrumentos de política guardam certas complexidades, variam a depender dos sentidos das demandas, dos objetivos de gestores e de sua permeabilidade às ideias, interesses e necessidades dos atores da sociedade civil. Direcionam-se à ocupação dos vários espaços, prêmios para a criação, produção, circulação, bolsas, residências, intercâmbio de pessoas e obras, qualificação de espaços, exposições, circuitos, festivais, entre outros.

Como já dito, os recursos podem ser diretos ou indiretos, sendo que podem ser realizados por diferentes instituições e instrumentos (projetos, programas, prêmios, editais). Há

situações que a execução das ações pelo poder público é direta. Da gestão de equipamentos, escola de teatro ou circo, exposições e mostras.

Isso é cada vez mais raro, dada as restrições ideológicas liberais ou neoliberais ao Estado “gastador” e ineficiente, críticas a elevar ou manter os equipamentos culturais como objeto de financiamento – “muito caros e inefetivos”, ao “neopopulismo-de-resgate-do-povo-simples-que-faz-cultura” ou pela força do princípio de autonomia das artes frente ao Estado e ao mercado.

O que se tornou mais comum é o fomento a terceiros, atores autônomos da sociedade civil. Nos instrumentos de fomento indireto (incentivos/renúncia), a implementação de atividades também é realizada de forma autônoma pelos atores da sociedade civil e, em alguns casos, por agentes públicos, como, por exemplo, órgãos públicos de cultura, museus, orquestras, teatros e assim por diante.

Como exemplos de fomento direto da Funarte para as artes cênicas existem ações gerais, com programas de incentivo à criação, produção e difusão das artes, contemplando concursos com premiações aos artistas e projetos de parcerias com Universidades para destinação de verbas para música, artes visuais, circo, dança e teatro.

É o caso do projeto “Arte em Toda Parte,” merecendo destaque o Edital RespirArte para incentivar produções artísticas em plataformas digitais – realizados no delicado período de pandemia por causa do Coronavírus (2020), abarcando, em relação ao teatro, criações de contação de histórias, teatro de bonecos, fantoches e sombras, leitura dramática, drama e humor no formato de monólogo. O projeto objetiva premiar 1.600 (mil e seiscentas) produções artísticas inéditas, em vídeo, direcionadas para artes visuais, dança, teatro, circo, música e artes integradas. Neste caso, 270 prêmios são voltados para o teatro, sendo destinada aos vídeos selecionados a verba de R\$ 2.500, 00 (dois mil e quinhentos reais) por projeto, deduzidos os tributos. (REINALDO, 2020)

Ao teatro, unicamente, há os Prêmios Funarte Myriam Muniz e Tônia Carreiro, que apoiam projetos de atividades artísticas de teatro na modalidade de circulação e montagem de espetáculos. (OLLAIK, L.G., 2012, p. 61-62) O Prêmio Myriam Muniz, de amplitude nacional, o edital de 2014 previu a destinação de aporte oriundo do Ministério da Cultura, Secretaria Executiva e Fundo Nacional de Cultura, juntos na ação denominada Promoção e Fomento à Cultura Brasileira, de R\$ 9.850.000,00 (nove milhões oitocentos e cinquenta mil reais), sendo os prêmios distribuídos pela as cinco regiões do país. Ao total, foram aprovados 107 projetos. Desde então, não houve destinação de verba direcionada para o teatro de forma tão atrativa.

Em relação ao Prêmio Tônia Carreiro, o edital de 2018 contemplou investimento de R\$ 482.00,00 (quatrocentos e oitenta e dois mil reais), sendo R\$ 60.250,00 (sessenta mil, duzentos e cinquenta reais) para cada um dos projetos premiados. No entanto, este programa é direcionado única e exclusivamente para o Estado do Rio de Janeiro.

Para todo território nacional, além do Prêmio Myriam Muniz, há o Prêmio Funarte de Dramaturgia, cujo edital de 2018 destinou R\$ 200.00,00 (duzentos mil reais) para as premiações, para projetos de ocupação dos espaços teatrais, como salas e teatros de arena e para apoio a traduções de espetáculos teatrais, mas os editais não são publicados com frequência. O edital de incentivo às traduções, por exemplo, ocorreu em 2015.

O instrumento incentivo, renúncia fiscal ou gasto tributário indireto é um tipo que permite que pessoas físicas ou jurídicas apoiem projetos culturais e depois abatam de determinados tributos que seriam devidos. O poder público, nestes casos, abre mão da arrecadação dos tributos. É indireto porque, apesar de o poder público federal aprovar ou não os projetos, quem decide por oferecer o fomento são agentes da sociedade civil, sobretudo empresas, sejam elas da esfera privada ou Estatais.

Na verdade, pouco se sabe da qualidade dos processos decisórios das empresas. Sabe-se da “boa qualidade” de muitos, mas não de todos os projetos financiados por essa via. Parte importante das atividades da economia da cultura precisa do fomento direto ou indireto, pois não seria possível sobreviver sem o subsídio público. De fato, sabe-se pouco também a respeito dos processos e impactos reais dessa via de financiamento no conjunto das atividades artísticas e na economia da cultura.

Embora não se saiba muito a respeito dos processos e impactos aludidos, é possível acompanhar os números de projetos fomentados pelo instrumento “incentivos” ao longo do longo período da vigência do mecanismo. No período de 1996 a 2020, segundo dados do Ministério do Turismo, foram incentivados 1.023 projeto de circo, 5.758 de dança, 24.649 de teatro, 536 de ópera e no total da área de artes cênicas os incentivos chegaram a 32 mil projetos, sendo que muitos deles estão associados a programas de ação, festivais nacionais e internacionais, redes etc.

Como se vê, as atividades cênicas encontram nas políticas públicas um forte aliado para reconhecer e fomentar produções. As políticas culturais são capazes de expandir o repertório de possibilidades culturais passíveis de serem vividos e compreendidos. A arte é capaz de disponibilizar recursos cognitivos e vocabulários expansivos da experiência.

O presente esforço por associar políticas e teatro político levou a indagação a gestores federais e locais sobre ações concretas e específicas para estimular a reflexão e experiências

cênicas relativas às questões de gênero.³ Os gestores apontaram a impossibilidade, ou pelo menos as dificuldades, de que os instrumentos licitatórios vigentes sirvam a esse propósito. Indicaram que além da ausência de iniciativas específicas do tipo, elas seriam desestimuladas em função de princípios de não discriminação. Entretanto, de forma paradoxal, nas “chamadas” ou editais gerais havia inúmeros projetos que desenvolviam reflexões estéticas e artísticas que tematizavam a questão do teatro político, de teatro que discute questões da mulher, do feminismo e de gênero.

Diante da performance dos agentes públicos, caracterizado pelo contexto de silenciamento político-burocrático, procurou-se – além das significativas impossibilidades jurídicas ou estruturais do instrumento - por experiências teatrais que tivessem como objeto intencional a simbolização do feminino e que mantivesse a diferença sexual como referência.

3 O TEATRO COMO FORO DE DISCUSSÃO DAS QUESTÕES DE GÊNERO

A categoria gênero é relacional e histórica⁴. Designa as produções sociais e simbólicas sobre diferenças empíricas entre homens e mulheres. Narrativas de gênero legitimam relações de dominação e violência simbólica. O argumento do determinismo biológico é uma narrativa de gênero que fixa valores, hierarquias e legitima desigualdades e violências. Entretanto, questões de gênero são questões locais e se reconfiguram permanentemente. (SCOTT, 2000, p. 29-46)

Os pontos de apoio poderiam ser atacar desigualdades, apoiar a luta contra a feminilidade restritiva imposta pelas hierarquias classificatórias de gênero ou simplesmente lidar com as fantasias da Mulher, representações que servem de fundamentos fixos e apelos identitários como base de “políticas de gênero” ou nos transportar para a discussão de construções de representações específicas da Mulher que perpassam os referenciais do que pode ser declinado a respeito do tema. A última opção, sem pretendê-la desconexa das demais, era atraente. As representações restritivas de Mulher são base para muitos trabalhos no campo do cinema, audiovisual, da literatura e das artes ciências.

As representações baseiam-se na construção simplificada de dois tipos de Mulher, que dividem as mulheres reais: “boas meninas, mães amorosas, irmãs dedicadas e não ameaçadoras,

³ No Distrito Federal foi instituída a Política de Teatro através da Portaria n.º 446/2018.

⁴ Entende-se por gênero, a partir do contexto histórico, o discurso sobre a diferença dos sexos, englobando ideias, instituições, estruturas, práticas cotidianas e a rituais, ou seja, a tudo aquilo que constitui as relações sociais. O discurso é uma forma de organização do mundo e constrói o próprio sentido da realidade biológica.

de um lado, e amantes manipuladoras, mães sufocantes, lésbicas que odeiam homens e marginais psicóticas de outro”. (CORNELL, 2018, p. 126)

No limite, a questão proposta não é tratar apenas da crítica e das suas funções sociais. O teatro pode ter, e tem, em muitas de suas formas, sem dúvida, essa função crítica, ou seja, imaginar formas de vida alternativas capazes de colocar em questão o real das censuras, coerções, limitações da liberdade e desigualdade, principalmente de gênero.

Em realidade, não se trata apenas da realização da catarse, metáfora por demais impregnada pela noção de verdade consciente única e homogênea, mas de tematizar outros comportamentos e visões de mundo que não cabem no vocabulário. Se o teatro político resiste à realidade social, porque não dizer que os temas de gênero tratados pelo teatro deveriam desconstruir e até propor agendas e visões diferenciadas para as políticas públicas ao deslocar representações comuns e naturalizadas de gênero.

Importante lembrar que o racionalismo, questão fundamental na construção dos Estados nacionais e na estruturação das relações com países, territórios e populações colonizadas, possui uma história ligada à construção social do corpo feminino. Esse corpo é ponto de encontro entre discurso médico (histeria, furor uterino, corpo desejante) e político, inclusive, no contexto do discurso jurídico.

Normalidade e anormalidade, racionalidade e paixão, autocontrole e loucura, saúde e doença, funcionam como categorias que distribuem os corpos no espaço de valorização ou desvalorização simbólica, sendo que essas categorias são tomadas para elaborar o conceito de raça. Ameríndios, africanos ou orientais são tomados como efeminados, dissimulados, temperamentais, violentos, irracionais etc.

As fantasias dos sexos são traduzidas nas ilusões das raças e no imaginário das Nações “racializadas”. Essas tomam a forma da figura da mãe branca, saudável e maternal, em contraposição à feminilidade degenerada, sensual, desejante, incontrolada, astuciosa, oriental, indígena, africana, enfim, “prostituta.” A genealogia das relações coloniais e das imaginações do poder Estatal se engajam nas construções simbólicas de gênero e raça.

Entretanto, é necessária uma consideração adicional: as questões e valores abordados pelo teatro atravessam períodos históricos e territórios. Teatro, gênero e política são temas imbricados que vão e voltam na história adquirindo significados locais e referenciados aos acontecimentos.

Não se localizou política específica que se direcionasse às questões de teatro e gênero, mas devem existir (assim espera-se). No entanto, há peças importantes nas quais há uma

complexidade de leituras a respeito de gênero que são explicitamente propostas, insinuadas ou simplesmente inventadas a propósito da peça.

A partir de agora o pensamento envolve duas premissas, o texto teatral permanece no tempo e é performado de diferentes maneiras. A construção da cena, das personagens e a ressematização permanente dos textos possibilita a reflexão a respeito de questões que atravessam a discussão de gênero: a construção do sujeito no feminismo no complexo processo de subjetivação e objetivação, ou seja, no arranjo de representações mobilizadas por diferentes instituições e que se cruzam e produzem o duplo do corpo feminino, físico e imaginado, corpo situado no espaço de representações sociais.

A seguir o desafio será apresentar e comparar representações do feminino e de gênero no teatro. A questão possui múltiplos desdobramentos, mas serão abordadas apenas algumas delas. Questões como tradução, adaptação do texto aos diversos contextos culturais, torções de sentido, deslizamentos das referências de leitura, permanência da dramaturgia como referência, mistura de gêneros narrativos e linguagens, contexto histórico etc. podem ser reconhecidas nas duas peças selecionadas para contrastar representações da mulher, do feminino e de gênero que serão apresentadas gradualmente.

A peça *A Moratória*⁵ é um nítido exemplo da arte atuando para mostrar transformações na percepção social da mulher, lembrando que as questões de gênero estão imersas em determinados contextos históricos e se modificam. (RESENDE, 2011, p. 3) Percebe-se, nela, as transições de modelos de representação da mulher em função das determinações da conjuntura social e econômica.

Quadro 2 – Síntese de apresentações da peça *A Moratória*

1) A peça trata de uma família que perdeu sua fazenda de café em razão da crise da quebra da bolsa de valores de Nova York. Em 1929, os Estados Unidos, desfalcados pela Grande Depressão, reduziram sobremaneira a compra do café brasileiro. Como os norte-americanos eram os maiores adquirentes do produto, houve uma enorme reverberação na economia brasileira, pois os preços do café brasileiro caíram drasticamente.

2) O enamorado de Lucília, Olímpio, formou-se advogado e ajuizou uma ação judicial em defesa do sogro, alegando a nulidade da expropriação da fazenda, já que o procedimento não atendeu o requisito legal que determinava que os editais de praça fossem publicados pela imprensa local. Joaquim, então, vive com a esperança de ganhar o processo e retomar a fazenda, assim como a vida que sempre teve.

Para agravar a situação, o provedor Joaquim, pai de Lucília e Marcelo, não foi agraciado com a habilidade para os negócios e contraiu uma série de dívidas que ia pagando com a venda do café, inclusive a prazo. A fazenda, para o desespero da família, foi “levada à praça”, como diz o texto.

⁵ Jorge Andrade escreveu a peça em 1955, mas a narrativa se passa nos anos de 1929 e 1932.

3) Em razão da ruína financeira que acometeu Joaquim e sua família, a filha Lucília proveu a todos com seu trabalho de costureira. Trabalhava incansavelmente para que sua mãe, Helena, seu pai (o qual ela era muito ligada), seu irmão e ela pudessem viver com condições, ainda que mínimas, de subsistência.

Aqui já se mostra que a fixação de papéis tem funções ideológicas e simbólicas na produção de relações de gênero. A dominação simbólica pressupõe a aceitação tácita de hierarquias de classificação. Nas relações sociais, o irmão, Marcelo, não tinha espírito para trabalhar, o pai – arrasado – não sabia fazer outra coisa e a mãe estava a serviço de equilibrar emocionalmente a família.

A protagonista, então, assume a posição de provedora da família, mesmo que diversas passagens do texto venham carregadas de invisibilidade e desvalorização de Lucília e indiquem clara preferência e valorização do irmão:

Joaquim: Marcelo! Levante-se. Isto não é hora para um homem estar na cama.

Lucília: Vamos ver se pelo menos neste emprego ele pára mais.

Helena: Quando é que vai tomar juízo, meu filho?

Lucília: O Marcelo sempre fez o que quis de vocês.

Helena: Para o homem é mais difícil enfrentar determinadas situações. Estão mais em contato com o mundo, têm mais necessidade, do que nós, de certas coisas!

Joaquim: Coitado do meu filho.

Lucília: Coitado, por quê?

Joaquim: Porque sim.

Lucília: Não trabalho também?

Joaquim: Você trabalha no meio da sua gente, em casa.

Lucília: Ele é homem.

Helena: Se seu tio arrematar a fazenda, o Quim poderá continuar, trabalhar, morrer em suas terras. Há homens que não sabem, não podem viver fora de seu meio. Seu pai sempre morou na fazenda. Para nós o mundo se resume nisso. Toda a nossa vida está aqui. (...) E não se esqueça, Lucília, que seu irmão não tem profissão, não estudou. Em que condições iríamos viver?

Lucília: E eu? Por acaso não conto para nada?

Helena: Você é mulher!

(ANDRADE, 2003, p.37-53-64-65-70-99)

Pois então. A questão gênero é clara: foi através do ponto máximo do barulho da máquina de costura pela movimentação veloz das pernas de Lucília que a família sobreviveu. (ANDRADE, 2003, p. 177) O texto mostra algo comum na literatura histórica de gênero. Nesse caso, a crise do café e a urbanização provocou mudanças no comportamento em relação ao trabalho feminino. Claro que, no contexto, as mudanças ocorreram em classes sociais específicas. É reconhecida a extensão do trabalho feminino no Brasil que ocorre no mercado de trabalho, no serviço doméstico, realizado em sua maioria por mulheres negras ou no trabalho em casa.

Outra passagem do texto, no diálogo entre a protagonista e sua tia, Elvira, mostra a diferenciação de tratamento em razão do gênero na partilha da herança, em que o recorte gênero é atravessado por outros, a exemplo da classe e posição na estrutura de distribuições econômicas. Nesse caso, Lucília vem de família que possui patrimônio. Veja-se mais um exemplo da peça:

Lucília: Ainda não compreendi.

Elvira: Primeiro, seu pai ficou com a melhor parte da fazenda quando eu também tinha direito. Depois não soube aproveitar isso e endividou-se, por culpa exclusivamente dele, e acabou perdendo tudo. Reconheço que o Quim sempre foi homem bom, de muito boa-fé, mas sem visão nenhuma, desastrado para os negócios. (ANDRADE, 2003, p. 169)

A dominação masculina implica na construção de sistemas de classificação que hierarquizam homens e mulheres, mobilizando relações estruturadas que se traduzem em imposição simbólica, a imposição de um arbitrário social e histórico. As relações sociais se caracterizariam por serem lutas de classificação.

Entretanto, a tematização das relações de gênero abriga críticas a esse senso comum naturalizado e ainda servem como ponto de apoio para que o movimento feminista coloque questões importantes a respeito das estratégias de luta política das mulheres. Como unir mulheres de classes, etnias e orientações sexuais e com experiências culturais tão diferentes na luta política é tema recorrente na discussão. A peça *A Moratória* não apenas retrata, mas refrata uma situação feminina particular.

Por outro viés, o *Monólogo de uma Prostituta no Manicômio*, de Dario Fo e Franca Rame,⁶ ajudará a colocar questões bastante diversas, permitindo tornar complexa a discussão a respeito de questões de gênero⁷. Se as figuras da mulher são construídas em relação aos seus papéis funcionais, como se dão os processos de subjetivação se consideramos que as instituições são atravessadas por discursos e narrativas de gênero?

A peça foi escrita 1977 por dois italianos, encenada em diferentes países. Texto forte que apresenta a reificação da mulher⁸, sendo recipiente de descarrego do ódio masculino e

⁶ Franca Rame tornou-se uma das melhores atrizes italianas, dramaturga, ativista política e feminista e fez da sua arte seu maior gesto político. Em 1973, ela foi vítima de um brutal estupro coletivo, atribuído a militantes fascistas, por conta do seu ativismo e do seu marido. Após dois anos em choque, em 1975 expôs sua dor nos palcos através do teatro. Dario Fo ganhou Prêmio Nobel de Literatura em 1997. Dramaturgo, ator, pintor, ilustrador e ativista político. Foi um dos grandes protagonistas do teatro, da cultura e da resistência política Italiana.

⁷ A peça foi apresentada na Funarte, em São Paulo, interpretada pela atriz Paula Cohen e dirigida por Georgette Fadel em 2017.

⁸ Chama-se a atenção para a violência contra mulheres nos textos teatrais. Como exemplo da violência contra mulheres do teatro, o atentado contra as atrizes da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, direção de José Celso Martinez Correa, no Teatro Ruth Escobar, São Paulo, em 19 de julho de 1968.

receptora dos abusos femininos. A personagem monologa: “Costumo ter o corpo todo cheio de hematomas! Até na cara! (...) Nunca tem testemunhas. (...) Nunca tem ninguém. (...) Além do que, ninguém se importa..., eu sou uma prostituta, não é?”. A resposta da mãe é singular e traduz muito dos preconceitos e do pensamento comum: “se uma garota quer ser honrada, não tem jeito, antes deixar que a matem”. (FO; RAME, 1990, p. 32)

A “prostituta” faz conexões entre muitas questões. Prostituição, trabalho alienado e explorado, dissociação psicológica de si e do próprio corpo, associação do corpo feminino e carne, violação sexual, violência estão entre os temas politizados. (FO; RAME, 1990, p. 32-33)

Além da interpretação do texto, as curtas apresentações das encenações publicadas nas plataformas digitais foram levadas em consideração na nossa interpretação, abaixo os seguintes pontos indicados no quadro 3.

Quadro 3 - Síntese de apresentações da peça *Monólogo de uma Prostituta no Manicômio*

1) “A peça traz a história de uma prostituta que está presa no manicômio judiciário por ter atado fogo no escritório de um industrial. A personagem conta sua trajetória de vida, revelando uma sequência de abusos, onde o transbordar torna-se inevitável, fazendo com que encontre forças para reagir diante de seus opressores”; “Uma mulher está sendo interrogada por uma médica e sua equipe. A partir do seu depoimento, nos deparamos com a trajetória de alguém que foi alvo de uma sequência de violências de gênero ao longo da vida e que de repente decide colocar em prática, como com a força de um grito, o seu ato de libertação” (LINKFANG, 2020).

2) “Conta a história de uma prostituta que está presa no manicômio judiciário por ter atado fogo no escritório de um industrial. A personagem conta sua trajetória de vida, revelando que tem plena consciência de seu estado e que, mesmo reconhecendo-se como morta/viva, encontra forças para reagir diante de seus opressores.”

“Essa poderosa e emocionante obra voltou para mim quando Dario morreu em 2016. Reli e percebi o quanto é atual e senti a urgência de fazer o espetáculo neste momento. É necessário acabar de uma vez por todas com as práticas de violência, repressão e assassinatos que em muitos casos acontecem dentro dos próprios lares. Com isso é preciso que caminhemos para um despertar de uma consciência cada vez maior através de campanhas, políticas públicas, debates sobre gênero nas escolas e todo tipo de discussão nesse sentido. Muitas vezes estes crimes são tidos como passionais, quando é necessário ir direto à verdadeira nomenclatura do ato, e categorizá-los como feminicídios, violência de gênero, evitando correr o risco de romantizar o ato.” Paula Cohen, foi a atriz que adaptou e encenou a peça (JORNAL METRÓPOLE, 2017).

3) “Ninguna historia es autobiográfica y todas lo son. Experiencias y vivencias de las mujeres que viven al margen de lo normal, lo establecido, y en definitiva lo real a ojos de la gran burbuja ideológica en la que vivimos. Nosotras las mujeres sobrevivimos en los márgenes de esas historias invisibilizadas. Lo que no se cuenta es nuestra realidad. Basado en el texto de Darío Fo y Franca Rame del mismo nombre, ocho mujeres muestran como nuestras opresiones vividas son muchas veces solo el eco de un transistor que nos penetra el cuerpo y la memoria, encarnándose en vivencias que solo el compartir visibiliza” (LA..., 2015).

As apresentações feitas na mídia são curtas, porém vívidas. Nas duas primeiras, o espetáculo apresenta como um monólogo de uma prostituta que está presa no manicômio judicial por ter atado fogo no escritório de um industrial. A terceira descreve o mesmo espetáculo, um monólogo, porém como a história polifônica de mulheres, história de exclusões e invisibilidades. Três apresentações, três focos narrativos.

Na primeira, a personagem conta sua trajetória de vida e de abusos. A apresentação diz que “transbordar” é inevitável. Significa reagir diante dos opressores, assinalando relações de dominação e talvez relações de violência. A personagem está sendo interrogada por médico e equipe, revelando para o público uma sequência de opressões ao longo da vida. O monólogo é uma espécie de confissão da própria história para o núcleo clínico do manicômio judicial.

Na segunda, a descrição geral vai na mesma linha, mas revela-nos que a prostituta tem plena consciência de seu estado, reconhece-se como morta-viva, mas encontra força para reagir aos opressores. Nessa apresentação, a atriz que encena contextualiza a peça, fala que é necessário acabar com práticas de violência, repressão e assassinatos de mulheres. Afirma que são crimes de feminicídios e violência de gênero e não crimes passionais. Nesse caso, a referencialidade do contexto contemporâneo ressignifica a peça, adicionando-lhe uma camada narrativa.

Na terceira, o tema é apresentado como a invisibilidade histórica das mulheres na perspectiva coletiva, propondo um balanço entre autobiografia e o que é comum às mulheres que vivem à margem do que é normal. Na encenação à qual a apresentação se refere há uma interessante abordagem. O mesmo personagem, a prostituta, é performado por oito mulheres. Ao nosso ver, essa é a expressão da multiplicidade. Embora o termo gênero possa englobar esse múltiplo, deve ser visto apenas com uma das referências na construção da subjetividade vivida.

Separa-se a confluência entre formas de saberes disciplinares para analisar a questão do sujeito no feminismo. Vocabulário sociológico: prostituta, médico, advogado e industrial. Filosofia: ato de ter ou tomar consciência. Política: violência dos opressores. História institucional: manicômio judicial, psiquiatria. Sociedades de bem-estar: médico, psiquiatra, enfermeiros. Essa transversalidade produz sujeitos e subjetividades, que são pontos de encontro ou convergência entre discursos, narrativas e processos de socialização.

Obviamente, esse vocabulário também pertence à linguagem ordinária. É uma linguagem expressiva da identidade pessoal, de uma vida inconsciente, de morto-vivo que pode, de repente, realizar atos de violência, libertação e expressão da liberdade. Há um elemento normativo, o valor da dignidade, da autonomia pessoal e da força da consciência que pressupõe um sujeito que é anterior aos atos sociais e simbólicos de constituição enquanto sujeito. E há a experiência vivida, estruturada relacional e historicamente.

Portanto, interessam duas concepções: a primeira diz que há algo mais fundamental que precede a performance dos sujeitos e que lhes dá sentido – o sujeito autônomo. E a segunda diz que os processos de subjetivação não são acréscimos de véus à realidade de gênero, mas são os feixes de sentido vividos nas relações sociais e históricas.

A hipótese é que a primeira não é necessária. Importa simplesmente reconhecer que sujeitos autônomos ou mesmo o gênero resultam não de algo essencial, mas de construções institucionais das famílias, do mundo de trabalho, das relações afetivas e sexuais, das relações com as instituições, policiais, jurídicas, hospitalares, manicômias etc. que produzem a *prostituta no manicômio*.

De outra forma, gênero é uma categoria geral que reúne experiências heterogêneas de mulheres, se estendendo a marcadores classificatórios relacionados ao sexo. Gênero pode ser um sistema de diferenças, sistema de relações de poder contraditórios, ambíguos e conflitivos, ou ainda um dispositivo aberto pragmaticamente a usos políticos.

Nas diferentes encenações podem-se ver associações diferenciais, o que se vê não é a loucura da instabilidade afetiva ou o apagamento da razão, mas a construção de sujeitos: mulher, homem, prostituta, louca, absolutamente razoável, nua, vestida, amarrada ou livre, pequena, grande, raivosa, tímida, descabelada, pintada, vulnerável, distante de si, afetiva... tantas são as possibilidades da cena.

O teatro oferece uma possibilidade interessante de interpretação de relações de gênero. Não se necessita de um sujeito estável, mas pode-se pensar que gênero não é categoria conceitual que interpela, constrói narrativas e estabelece vínculos políticos, mas também limita caso naturalizado e homogeneizado.

Quadro 4 – Síntese de categorias interpretativas do Monólogo

Encenações	Cena	Personagem	Comentários
Adaptação do Monólogo da Prostituta no Manicômio (ADAPTAÇÃO..., 2017).	Banqueta e texto num palco em torno ao qual fica o público.	Ator apenas de saia preta, maquiado e penteado.	O ator dança no palco e faz o monólogo preso à cadeira; o palco está no mesmo nível do público.
La Prostituta em el manicomio (La..., 2013).	Cadeira atada a mecanismos de eletrochoque.	Atriz com roupas de paciente.	A cena traduz claramente o manicômio judicial.
La Prostituta en el manicomio (La..., 2015).	Palco escuro e poltrona.	Oito mulheres em trajes de prisioneiro ou manicomial, impossível distinguir.	As mulheres se revezam em fragmentos de personalidade e estilos pessoais.

Na primeira versão da peça, um “corpo masculino” em cena, não se trata de uma inversão, nem traço de manicômio, mas de uma prostituta, um prostituto. Talvez a imersão na

própria experiência deslocada, normalidade impossível, ou a normalidade possível das violências institucionais da família, do trabalho, das ruas, do manicômio. Nos termos do Inforzato⁹, ator:

A saia longa era pra passar a ideia do feminino, o comprimento que cobre o corpo, o torso nu, como um símbolo da violência da mulher violada e a não sexualização, pois apesar de interpretar uma mulher, não tenho seios, o que minha intenção era causar estranhamento (pois uma mulher com os seios de fora ainda é muito sexualizada); um olho roxo devido à violência que ela sofre, não só policial, mas de outros homens, e por fim os canudos colados ao corpo como se fossem cânulas para injeção de remédios, calmantes ou quaisquer que fossem para tratar da "dita histeria". Uma ideia da saia vermelha também era para evocar à imagem da pombagira, mulher sexualizada e que em alguns arquétipos andam sem cobrir o torso e seios muito fortes e independentes. (ADAPTAÇÃO, 2017)

Na última performance esses elementos de integração pela reflexividade e consciência desaparecem completamente. A performance é realizada por diferentes mulheres, o que mostra diferentes processos de subjetivação, processos absolutamente singulares, mesmo que o enquadramento geral seja semelhante ao demais pelo agenciamento do texto. As mulheres que interpretam a personagem são completamente diferentes, o que permite transitar da ideia de identidades de gênero essencializadas e homogêneas para processos de multissocialidades, para as múltiplas camadas “disposicionais” que configuram os significados da experiência, da memória e da ação.

Os dispositivos institucionais de objetivação da subjetividade são explícitos ou desaparecem da cena, mas estão sempre ali, regulados pelo texto: regras sociais sobre sexo e sexualidade, família, empresa, polícia, tribunal, advogados, médicos, psiquiatras, manicômio são os limites de processos de construção das subjetividades. O teatro é, portanto, um poderoso instrumento de discussão e reflexão sobre as questões de gênero.

CONCLUSÃO

Para concluir, retoma-se algumas questões deixadas sem desenvolvimentos, mas que estão implícitas na argumentação do texto. A presença histórica do teatro como estratégia política, a participação pública ou de grupos socialmente importantes no seu fomento, a multiplicidade de formas cênicas, a presença na cena e textos teatrais de questões que envolvem mulheres, o feminino e gênero.

⁹ Agradecemos a Valfredo Inforzato pelas mensagens que nos relata seu próprio contexto interpretativo da peça.

A arte teatral acompanha a história do Brasil e integra seus engajamentos culturais. A temática das mulheres e de gênero atravessa de diversas formas a dramaturgia e o jogo cênico, sendo tratada de diferentes maneiras em contextos históricos e obras diferentes. A dramaturgia circula em diferentes países, ganha formas cênicas diversas e multiplica a comunicação com públicos ao longo de uma temporalidade longa. Essa é a força do teatro.

Por outro lado, sobre o tema de gênero, é necessário dizer que está no centro das relações sociais e simbólicas. A perspectiva especular do teatro refrata, distorce, produz como a sociedade percebe e trata as mulheres.

A arte cênica provoca na plateia um movimento reflexivo enriquecedor, como inquietação, constatação, reconhecimento, identificação, contrariedade, resistência, empatia e por aí vai. É uma habilidade peculiar à arte, sendo ela indispensável para o equilíbrio social. Sua falta embrutece as pessoas. Com efeito, “é a Cultura das Artes que faz uma nação.” (MONTENEGRO, 2019, p. 264-265).

As capacidades emancipatórias não estão à espera de desvelamento, nem a realidade de gênero, da mulher ou da feminilidade estão à espera da consciência. Subjetividade, capacidades e disposições são internas às experiências e são construídas sob o signo do múltiplo.

A consistência do apoio público para as artes cênicas e o teatro dizem muito do que estamos dispostos a enfrentar em termos de discussão no espaço público. A consolidação de políticas públicas culturais democráticas que reconheçam os direitos relacionados às questões de gênero ganha muito em tematizar e fomentar um teatro plural e vigoroso.

Apesar de ter-se verificado a omissão de políticas públicas específicas que abarquem a discussão de gênero no teatro pode-se perceber a sua influência como instrumento que mobiliza o lugar de fala das pessoas vulnerabilizadas por questões de gênero. As políticas públicas, institutos voltados à promoção de igualdade, dependem de instrumentos que deem voz as mais distintas situações.

A estrutura das políticas públicas culturais ainda carrega a tônica patriarcal herdada desde os tempos da colonização, mas é possível localizar ações voltadas a dar visibilidade aos grupos excluídos e marginalizados. A voz do teatro, principalmente nas questões de gênero, consiste em elemento indispensável na formação social de um povo. As reflexões permitidas pelas representações são substrato para a formulação de políticas que conduzam ao respeito e à diversidade.

REFERÊNCIAS

- ADAPTAÇÃO do Monólogo da Puta no Manicômio por Valfredo Inforzato Jr. S.L.: Valfredo Inforzato Jr, 2017. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qpWfnjWxO4o>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- AMARAL, Célia Chaves Gurgel do. *Debates de gênero: a transversalidade do conceito*. Fortaleza: Editora UFC, 2005.
- ANDRADE, Jorge. *A moratória*. 16. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2003.
- ARNAUT DE TOLEDO, César de Alencar; RUCKSTADTER, Flávio Massami Martins; RUCKSTADTER, Vanessa Campos Mariano. O Teatro Jesuítico na Europa e no Brasil no Século XV. Campinas: *Revista HISTEDBR On-line* n.25, mar. 2007, pp. 33–43.
- BARBOSA DA SILVA, Frederico Augusto. O Programa Mais Cultura, O Fundo Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Cultura. *As políticas públicas e suas narrativas: o estranho caso entre o Mais Cultura e o Sistema Nacional de Cultura*. Brasília: Ipea, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Tradução: TOMAZ, Fernando. Memória e Sociedade. Coord: BETHENCOURT, Francisco e CURTO, Diogo. Bertrand: Rio de Janeiro, 1989.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2015.
- CALAHANI, Aline Ignácio. *A causa feminista em A Casa de Bonecas de Henrik Ibsen*. In: X CONGRESSO DE EDUCAÇÃO DO NORTE PIONEIRO, 2010, Jacarezinho. 2010. Anais UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro de Ciências Humanas e da Educação e Centro de Letras Comunicação e Artes. 2010, pp. 49-58.
- CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV, 2013.
- CAMPOS, Carmem Hein de; BARBOSA, Fernanda Nunes; SILVA, Paula Franciele da. LIBERDADE DE EXPRESSÃO E GÊNERO: ENTRE A APOLOGIA À VIOLÊNCIA E A CRIMINALIZAÇÃO DE CULTURAS PERIFÉRICAS. *Revista Juris Poiesis*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 35, p. 109-123, mar. 2021. Disponível em: <http://periodicos.estacio.br/index.php/jurispoiesis/issue/view/522>. Acesso em: 23 nov. 2021.
- CÂNDIDO, Antônio. *O direito à literatura*. Vários escritos. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CORNELL, D. Benhabib, S. et al. O que é feminismo ético? In: *Debates feministas – um intercâmbio filosófico*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- FO, Dario; RAME, Franca. *LA VELA LATINA/Teatro*. Madrid: Ediciones Jucar, 1990.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. 1 ed., 13 reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. *Direito, Literatura e Cinema. Inventário de Possibilidades*. São Paulo: Quartier Latin, 2011.

- HORDE, Jean-Marie. *Couvre-feu, le théâtre doit jouer la création contre l'innovation*. In: <https://aoc.media/opinion/2020/10/20/couvre-feu-le-theatre-doit-jouer-la-creation-ontre-linnovation>. Acesso em: 17/03/2020.
- JORNAL METRÓPOLE. *Paula Cohen faz nova temporada de Carne de Mulher*. 2017. Editorial. Disponível em: <http://www.jornalmetropole.com.br/>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- KUHN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LINKFANG. *Monólogo da Prostituta no Manicômio*. 2020. Disponível em: https://pt.linkfang.org/wiki/Monol%C3%B3go_da_puta_no_manic%C3%B4mio. Acesso em: 20 mar. 2020.
- LAPUTA en el manicomio. S.L.: La Asociación Histórico-Cultural 24 de Septiembre de 1810, 2013. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6YfAgKhrh04>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- LAPUTA en el Manicomio. (Cortometraje, 2015). S.L.: Móstoles Feminista, 2015. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tXtcwq1Voc>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- LOPES, José Reinaldo de Lima. O direito ao reconhecimento para gays e lésbicas. São Paulo: *Revista Internacional de Direitos Humanos*. Ano 2, Número 2, 2005, p. 64-95.
- MONTENEGRO, Fernanda. *Prólogo, ato, epílogo: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- OLLAIK, L.G. *A implementação da política nacional de museus e a democratização de acesso: estudo comparativo de três instrumentos governamentais*. Tese de doutorado, Administração, FACE/PPGA, UnB, 2012.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1988*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- REINALDO, Gladys. *Funarte anuncia investimentos e uma série de ações para todo o Brasil*. 2020. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- RESENDE, Flávia Almeida Vieira. *O que se entende hoje por teatro político no Brasil*. In: IV Reunião Científica da ABRACE. Porto Alegre: 2011.
- SCOTT, Joan. Identidade, Gênero e sexualidade. Estudos de Gênero – *Cadernos de Área 9*, Goiânia, v.9, pp.29-46, 2000. Tradução de Miriam Pillar Grossi. In: http://bibliobase.sermais.pt:8008/BiblioNET/upload/PDF3/01935_identidade_genero_revisado.pdf e <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12037/11314>. Acesso em: 20/11/2020.
- SILVA, Vasco Pereira. *A cultura a que Tenho Direito – Direitos Fundamentais e Cultura*. Coimbra: Almedina, 2007.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Questões de gênero e de representação na contemporaneidade. Santa Maria: *Revista Letras*, v. 29, n.º 59, julho/dezembro de 2019.