



Olhares na representação de mulheres: dramaturgia, gênero e contexto

Looks in the Representation of Women: Dramaturgy, Gender and Context

Jéssica Ribas

jessica.sribas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7686-9066>

Sara Rojo¹

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

sararojo@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0001-5089-7440>

Resumo: Este artigo reflete sobre as fronteiras do gênero na construção de escritas masculinas relidas sob olhares de diretoras mulheres, esses limiares são investigados a partir de leituras feministas (fundamentadas por teorias de Butler, 2014; Segato, 2020; Forstenzer, 2022 e Louro, 2004) de textos dos autores chilenos Roberto Bolaño (1955) e Guillermo Calderón (1971). Especificamente, analisamos personagens femininas de duas obras de Roberto Bolaño: *Una novelita lumpen* (2002) levada ao cinema por Alicia Scherson (1974), mas que perfeitamente poderia ter sido levada ao teatro, intitulada *Il futuro* (2013) e *Los detectives salvajes* (1998), a partir de uma proposta de montagem cênica possível. Num exercício semelhante, analisamos a leitura feminista que a montagem brasileira *Classe* (2019), realizada pelo grupo de teatro Mulheres Míticas sob direção de Sara Rojo (1955), promove a partir da tradução do texto original *Clase* (2008), escrito pelo dramaturgo, diretor e roteirista Guillermo Calderón. Não pretendemos criar um modelo de continuidade que permita compreender, como um todo homogêneo, a escrita masculina sobre mulheres, mas sim analisar casos concretos que possibilitem criar interrogações e debates que contribuam para essa reflexão.

Palavras-chave: gênero; teatro; cinema; feminismo; Guillermo Calderón; Roberto Bolaño.

Abstract: This article reflects on the boundaries of gender in the construction of male writings reread under the eyes of female directors, these thresholds are investigated from feminist readings (based on theories by Butler, 2014; Segato, 2020; Forstenzer, 2022 and Louro,

¹ Pesquisadora do CNPq e da Fapemig.

2004) of texts by Chilean authors Roberto Bolaño (1955) and Guillermo Calderón (1971). Specifically, we analyze female characters from two works by Roberto Bolaño: *Una novelita lumpen* (2002) taken to the cinema, but which perfectly could be taken to the theater, by Alicia Scherson (1974) entitled *Il futuro* (2013) and *Los detectives salvajes* (1998), based on a proposal for a possible scenic montage. In a similar exercise, we analyzed feminist reading that the Brazilian montage *Classe* (2019), performed by the theater group Mulheres Míticas under the direction of Sara Rojo (1955), promotes from the translation of the original text *Clase* (2008), written by playwright, director, and screenwriter Guillermo Calderón. We do not intend to create a model of continuity that allows us to understand, as a homogeneous whole, male writing about women, but rather to analyze concrete cases that make it possible to create questions and debates that contribute to this reflection.

Keywords: Gender; Theater; Movie theater; Feminism; Guillermo Calderón; Roberto Bolaño.

Isso acontece a cada certa quantidade de anos. Esta sala de aula se transforma num deserto. É natural. Aqui ensinamos os planetas. A fotossíntese. A independência. São coisas fascinantes. Pelo menos para mim. Fascinantes. Bom, mas a cada certa quantidade de anos a rua se transforma na escola. Aqui, um deserto, lá fora a escola. É natural. Há perguntas que não posso responder. Quem são os maus? Não sei. O que é a ética? Eu não sei. Mas na rua eles sabem.

Guillermo Calderón

Embora também seja verdade que a pátria de um escritor não é sua língua ou não apenas sua língua, mas as pessoas que ele ama. E às vezes a pátria de um escritor não são as pessoas que ama, mas sua memória. E outras vezes a única pátria de um escritor é a sua lealdade e a sua coragem. Na verdade, pode haver muitas pátrias de um escritor, às vezes a identidade dessa pátria depende muito do que ele está escrevendo naquele momento².

² La patria de un escritor, dijo, es su lengua. Suena más bien demagógico, pero coincido plenamente con él, y sé que a veces no nos queda más remedio que ponernos demagógicos, así como a veces no nos queda más remedio que bailar un bolero a la luz de unos faroles o de una luna roja. Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la

Roberto Bolaño

Entre as pátrias que um escritor possui, acreditamos que a pátria do gênero seria uma delas, levando em conta que a configuração de um imaginário de mundo, de si mesmo e das outras pessoas parte de um local de enunciação. O que encontraremos nestas páginas é uma ensambagem de obras – ligadas entre si por uma reflexão conceitual nascida de cenas espetaculares (dispositivos que, por vezes, também se convertem em escola) – que propiciam diálogo acerca do universo de diferenças que constituem algumas mulheres. Entendemos que as representações que serão investigadas também engendram o que somos e, por isso, é que, como artistas e críticas, interessam a nós.

Desse modo, propomos debater, num primeiro momento, o desenvolvimento de duas personagens concebidas por Roberto Bolaño, investigando o processo de estabelecê-las além do contexto literário. E, na segunda etapa deste artigo, a contextualização de uma dramaturgia de Guillermo Calderón na cena brasileira. Nos dois casos, o que toma centralidade nas especulações são as recriações dramáticas sob a perspectiva de mulheres realizadoras artísticas.

Roberto Bolaño (1955-2003) a partir de leituras feministas

Neste texto, considero a narrativa de Bolaño um exemplo de ironia pública e crítica mordaz que poderia perfeitamente ser relacionada a muitas tradições modernas, no entanto, também sustento que não é possível reduzir sua figura à do escritor moralista ou à do escritor partidário, típico desse período, justamente porque seus romances expressam o esgotamento da articulação moderna entre literatura e espaço público de leitura, articulação que lhe conferiu uma função social particular (ilustração, educação, exemplificação moral etc) (Villalobos-Ruminott, 2009, p. 198)³.

gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo (Bolaño, 2008, tradução nossa).

³ En este texto, considero la narrativa de Bolaño como un ejemplo de ironía pública y crítica mordaz que podría estar perfectamente relacionada con muchas tradiciones modernas, sin

As obras de Roberto Bolaño deixam muitos leitores e críticos atônitos, porque rompem, entre outras coisas, com as fronteiras dos gêneros literários e artísticos. Essa sensação tem a ver com múltiplos fatores, entre eles, o tratamento das vozes representadas na sua obra. Pretendemos, portanto, nos aprofundar nessa particularidade a partir de um exercício de projeção das imagens para outras linguagens artísticas, especialmente das imagens relacionadas com a representação de personagens femininas no cinema e no teatro. Para esse fim, deteremos nosso olhar em duas obras do autor. A primeira, *Una novelita lumpen* (2002), que foi levada ao cinema por Alicia Scherson (Chile) com o título *Il futuro* (2013), uma coprodução chileno-italiana-espanhola-alemã que estreou nos festivais de cinema de Sundance e Rotterdam. Embora a estreia tenha acontecido só em 2013, Scherson ganhou os direitos para levá-la ao cinema poucos anos após sua primeira publicação, em 2006. Ainda como explica Bárbara Celis (2013):

Il futuro [...] como seus filmes anteriores, está impregnado precisamente de uma estranha pátina de sensações visuais que, às vezes, beiram o onírico, para o qual contribui uma imagem atípica dos bairros periféricos de Roma, onde as ruínas da cidade se misturam com imagens que sugerem a inexorável decadência da civilização europeia (n.p., tradução nossa)⁴.

Una novelita lumpen foi escrita pelo autor chileno para um projeto da editora Mondadori sobre cidades europeias, o marco da fábula relatada é especificamente Roma. No entanto, a cidade é o que menos aparece, sendo a fábula quase um pretexto. A ênfase do texto está na voz da protagonista, Bianca, tal como um solo teatral (de fato, as outras personagens poderiam ser suprimidas e teríamos, da mesma forma, a potência da obra somente pela voz de Bianca). O segundo romance com o qual trabalharemos é *Los*

embargo, también sostengo que no es posible reducir su figura a la del escritor moralista o a la del escritor partisano, propias de este periodo, precisamente porque sus novelas expresan el agotamiento de la articulación moderna entre literatura y espacio público de lectura, articulación que le otorgaba a ésta una función social particular (ilustración, educación, ejemplificación moral etc).

⁴ *Il futuro* [...] como sus anteriores filmes, está impregnado precisamente de una extraña pátina de sensaciones visuales que a veces rozan lo onírico y a la que contribuye una imagen atípica de los barrios periféricos de Roma, donde se mezclan las ruínas de la ciudad con imágenes que sugieren la inexorable decadencia de la civilización europea.

detectives salvajes (1998) que se passa no submundo boêmio-poético do México, tendo sido escrita por Bolaño na Espanha. Portanto, nas duas obras, há espaços geográficos (mais inventados que reais) como mapeamentos que servem de telão aos sucessos relatados. Neste segundo romance, nosso olhar se deterá em Cesárea Tinajero, personagem que funciona principalmente por sua ausência. Como contraponto, portanto, à presença absoluta de Bianca, protagonista da primeira obra.

Em *Una novelita lumpen*, Bianca realiza uma retrospectiva de sua vida desde a morte de seus pais até a sua atual condição de mãe e esposa:

Agora sou uma mãe e também uma mulher casada, mas não faz muito fui uma delinquente. Meu irmão e eu tínhamos ficado órfãos. Isso de alguma maneira justificava tudo. Não tínhamos ninguém. E tudo tinha sucedido da noite à manhã (Bolaño, 2009, p. 13, tradução nossa)⁵.

O filme *Il futuro* tem como protagonista a atriz Manuela Martelli (Bianca). Ela e seu irmão Tomás (interpretado por Luigi Ciardo) são dois jovens, filhos de um casal mortos num acidente, que enfrentam a desolação e a falta de recursos para sobreviver. No filme, os pais são chilenos e, podemos afirmar, que essa marca contextual conecta um elemento biográfico de Bolaño à obra ficcional, seu exílio do país de origem. O argumento da história se desenvolve quando o irmão da jovem conhece dois “amigos”, Libio (Nicolas Vaporidis) e Boloñes (Alessandro Giallocosta), que tramam um roubo-engano a um fisioculturista cego, Maciste (Rutger Hauer). Bianca é a isca-prostituta que permitirá concretizar o roubo, pois o plano é que ela procure o dinheiro durante os encontros sexuais previamente acordados.

Levando em conta o que indica Brecht na afirmação: “o essencial do teatro épico talvez seja que ele não apela tanto ao sentimento quanto à razão do espectador” (Brecht, 2004, p. 63, tradução nossa)⁶, a obra cinematográfica introduz no relato da personagem algumas particularidades que se aproximam do que podemos considerar um modelo brechtiano. Como a diretora afirma:

⁵ Ahora soy una madre y también una mujer casada, pero no hace mucho fui una delincuente. Mi hermano y yo nos habíamos quedado huérfanos. Eso de alguna manera lo justificaba todo. No teníamos a nadie. Y todo había sucedido de la noche a la mañana.

⁶ Lo esencial del teatro épico es quizá que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador.

É uma maneira de contar as coisas feita totalmente por fatos concretos, nada sentimental, vendo demais, vendo tudo, como fazem as crianças, que veem as coisas obscuras e as descrevem de uma forma tão crua e sem filtros. E eu sinto que a Bianca, que é uma adolescente, tem um pouco disso e tem uma mistura entre aquela coisa de menina lúcida e essa voz que vem mais do futuro, da mãe que volta e que não conta mais histórias. Achei essa mistura bem interessante para contar uma experiência traumática (Scherson, 2013b, n.p., tradução nossa)⁷.

Além da proposta de um tom que rompe com a expectativa textual, onde situações limite são contadas de modo cotidiano, já, no título, a diretora faz a primeira mudança com relação ao romance. Ela escolhe a palavra “futuro” no lugar de “lumpen”, o que se reafirmará na imagem final: uma janela aberta, cena que desenvolveremos nos parágrafos seguintes. É importante situar, que a palavra “lumpen” é referente ao termo lumpemproletariado (expressão alemã Lumpenproletariat), que dá nome a uma classe de pessoas em condição de marginalidade, na qual não há futuro. Por isso, a diretora recorre, de forma irônica, à esta última palavra para dar nome a seu filme. Scherson (2013a) explica o título assim:

Por que se chama *O Futuro*? Porque tudo é narrado como um gigantesco flashback, quando Bianca, já uma mulher madura, relembra sua pequena grande história em Roma. E o faz com os olhos cheios de lembranças de uma época curiosa: aquela que no filme a mostra vestindo uma camiseta do Nirvana, os olhos fortemente marcados, vendo o Fiat dos pais despedaçado no ferro-velho (n.p., tradução nossa)⁸.

⁷ Es una manera de contar las cosas que es totalmente de hechos concretos, nada sentimental, viendo demasiado, viendo todo, como lo hacen niños, que ven las cosas oscuras y las describen de una manera tan descarnada y tan sin filtro. Y yo siento que Bianca, que es una adolescente, tiene un poco eso y tiene una mezcla entre esa cosa de niña lúcida y esta voz que viene más del futuro, de la madre que viene de vuelta y a la que ya no le cuentan cuentos. Esa mezcla la encontré muy interesante para contar una experiencia traumática.

⁸ ¿Por qué se llama *El futuro*? Porque todo está narrado a modo de un gigantesco flashback, cuando Bianca, ya mujer madura, recuerda su pequeña gran historia en Roma. Y lo hace con los ojos llenos de recuerdos de un tiempo curioso: aquel que en la película la muestra vistiendo una polera de Nirvana, con los ojos fuertemente delineados, viendo el Fiat de sus padres hecho pedazos en el deshuesadero de automóviles.

Para apresentar a fábula já delineada desde a primeira frase em que a protagonista situa seu passado (fui uma delinquente) e seu presente (agora sou casada e mãe), a imagem e a iluminação cênica criam uma atmosfera distante da dramática stanislavskiana, visto que não procura um desfecho da ação, indo, portanto, contra o expressado no manual de Stanislavski com relação à palavra drama: “A própria palavra é derivada do grego antigo e contém o significado de ‘ação culminante’” (Stanislavski, p. 56, 1963, tradução nossa)⁹. Qual é o futuro? A tormenta que assola a Europa e que o autor descreve como sendo uma tormenta sem ruído nem satélites que possam captá-la, mas na qual existe um buraco e uma sombra que são o buraco e a sombra de Bianca (Bolaño, 2009, p. 151). No filme, a imagem deste final oferece alguma esperança, ausente no relato do autor chileno: Bianca abre uma janela e olha o céu no qual sobrevoam alguns pássaros, aí está o futuro? Esse olhar para o espaço aberto nos convoca a interpretar a imagem como uma ruptura do círculo fechado criado por esses quatro jovens que tramam o roubo de um tesouro inexistente.

Um recurso de quebra da identificação do espectador¹⁰ com a história de Bianca é construído pela diretora, por meio do próprio cinema, quando o relato principal é interrompido com imagens dos filmes de Maciste, ou de outros diretores, criando assim uma dinâmica de cinema dentro do cinema que não existe na obra original, mas que está baseada nas referências fílmicas presentes na obra de Roberto Bolaño. Poderíamos pensar esse recurso, se quisermos levar a obra ao teatro, como se fosse uma instalação para a voz performática de Bianca, que dilui o peso do conteúdo “trágico” elevando-o a um patamar cotidiano – no sentido da tragédia moderna de Raymond Williams (2002) – e a uma representação que procure uma reflexão crítica afastada da identificação. Conteúdo trágico que tampouco será intensificado nas atuações, da mesma forma que não está intensificado no relato do autor. Só que, na versão cinematográfica referida, os recursos trazem imagens que visualizam a subjetividade de Bianca em contraste com um mundo capitalista

⁹ “La palabra misma se deriva del griego antiguo y contiene el significado de ‘acción culminante’”.

¹⁰ Ao promover tal quebra, a diretora se aproxima do proposto por Brecht quando afirma que: “Una representación que prescindiera en gran medida de la identificación permitirá una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuyo aspecto emocional está en consonancia con su aspecto crítico” (2004. p. 25).

desumanizador. Por exemplo, a protagonista relata com bastante crueza o que lhe sucede, enquanto assistimos a uma imagem de Maciste com ela, nus e repletos de creme. A contraposição das duas imagens (a literária e a fílmica) dão um tom de irrealidade que é intensificado pela luz.

Na obra *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño, por sua vez, utiliza a digressão (Oliver, 2014) como estética narrativa, mas a partir de um eixo: a busca da poeta Cesárea Tinajero. Esse fato centrará nossa reflexão na especulação de uma possível representação dessa personagem no teatro. Segundo Grínor Rojo (2022):

O regresso à mãe é, portanto, a palavra de ordem durante o episódio que dá forma à ação central de *Los detectives salvajes*. Isso mediante a jornada que os quatro ocupantes do Ford Impala realizam em um mês, entre 2 de janeiro e 1º de fevereiro de 1976. E isso sem comprometer o fato de que toda a extensão do romance de Bolaño inclui uma dupla pré-história, que em sua primeira parte vai de 73 a 75 e da qual sabemos sobretudo pelo testemunho da poeta uruguaia exilada no México, Auxilio Lacouture, [...] e que na segunda percorre os últimos dois meses de 1975 e chega até nós através da voz do jovem poeta Juan García Madero, o último a entrar no segundo turno dos real visceralistas (p. 295, tradução nossa)¹¹.

No romance, a mulher que os detetives selvagens procuram, além de autora de um poema gráfico, é também editora da revista de vanguarda intitulada *Caborca*. As personagens Ulises Lima e Arturo Belano, alter egos dos poetas Mario Santiago e Roberto Bolaño, consideram que, nessa poeta, está a origem do Movimento que eles, jovens revoltados contra o estabelecido, fundam nos anos 70. No entanto, o poema gráfico de imagens difusas, única informação que possuem de Tinajero, termina se convertendo, segundo o personagem do jovem Juan García Madero, numa lavadeira que

¹¹ Volver a la madre, es, pues, la consigna durante el episodio que otorga su forma a la acción central de *Los detectives salvajes*. Ello mediante el periplo que los cuatro ocupantes del Ford Impala llevan a cabo en un mes, entre el 2 de enero y el 1 de febrero de 1976. Y esto sin perjuicio de que el tiempo completo de la novela de Bolaño incluya una doble prehistoria, que en su primera parte va del 73 al 75 y de la que sabemos sobre todo a través del testimonio de la poetisa uruguaya exiliada en México Auxilio Lacouture [...] y que en la segunda abarca los dos meses finales de 1975 y nos llega a través de la voz del joven poeta Juan García Madero, el último en incorporarse a la segunda ronda de los real visceralistas.

vende ervas no deserto do México, e que morre por consequência de uma bala não dirigida a ela. Uma cena surreal num espaço sem tempo ou limites definidos. García Madero descreve tal encontro de forma quase cômica:

Quando chegamos havia três lavadeiras. Cesárea estava no meio e a reconhecemos imediatamente. Vista de costas, curvada sobre a artesa, Cesárea não tinha nada de poética. Parecia uma rocha ou um elefante. Suas nádegas eram enormes moviam-se no ritmo de seus braços, dois troncos de carvalho, davam a impressão de esfregar e enxaguar a roupa. Tinha o cabelo longo até a cintura. Estava descalça (Bolaño, 1998, p. 602, tradução nossa)¹².

É essa a mulher “real” que os detetives selvagens encontram, essa é a *Ninfa* das personagens masculinas que os leva a percorrer quilômetros no deserto de Sonora em busca da raiz poética que daria origem ao movimento real visceralista¹³, do qual Cesárea é tida como a mãe. A centralidade que a procura da poeta assume no imaginário de Belano e Lima em conformidade com a imagem final de Cesárea, retratada como uma mulher popular mexicana, se inserem dentro do que, na América Latina, se denomina marianismo:

O marianismo é uma forma específica de culto à Virgem Maria, nascido da mistura entre as culturas pré-colombianas e o cristianismo dos colonizadores europeus no continente latino-americano. Esta configuração implica uma construção cultural baseada na feminilidade a partir da imagem de uma mãe indígena presente, e na masculinidade a partir de um pai europeu ausente, bem como no papel do filho. Se fala, portanto, de feminilidade mariana ou maternalismo mariano (Forstenzer, 2022, p. 38, tradução nossa)¹⁴.

¹² Cuando llegamos había tres lavanderas. Cesárea estaba em el medio y la reconocimos de inmediato. Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo de sus brazos, dos troncos de roble, imprimían el restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta la cintura. Iba descalza.

¹³ Movimento que procura romper com as formas poéticas estabelecidas (Octavio Paz, Pablo Neruda, a poesia campesina etc.), entendendo a poesia como uma forma subjetiva de existir.

¹⁴ El marianismo es una forma específica de culto a la Virgen María, nacida del mestizaje entre las culturas precolombinas y el cristianismo de los colonos europeos en el continente latinoamericano. Esta configuración implica una construcción cultural a partir de la

Essa teoria explicaria a rejeição do pai poético (Paz, Neruda) e a procura pela mãe em *Los detectives salvajes*. Mas, por outro lado, é útil lembrar também a ironia explorada na escrita de Bolaño, que vai de encontro ao pensamento que introduz a queda das ninfas na modernidade:

A *Ninfa* é como a *aura* – no sentido benjaminiano: *declina* com os tempos modernos. Em sentido estrito ela não chega a envelhecer, por ser uma criatura da sobrevivência. Do mesmo modo, também não desaparece: simplesmente, aproxima-se do chão (Didi-Huberman, 2016, p. 47).

A quebra do mito envolve a desolação, o retorno da utopia, mas sem a aura. Com a conseqüente queda da musa ao chão dos mortais, ela acaba representada pelo exílio-desintegração descrito pelo autor nesse romance.

Pela potência de uma personagem que existe apenas por seus rastros, consideramos importante deter nosso olhar e imaginar uma representação da presença-ausência de Cesárea. A personagem de Madero narra, por exemplo, que eles teriam visitado locais como o Instituto Sonorense de Cultura, a Dirección General de Culturas Populares, o Consejo Nacional de Educación, entre outros, sem conseguir obter nenhuma informação consistente sobre a poeta. Temos outras obras de Bolaño na qual a presença feminina também se dá por vestígios. Em *2666* (2004), *La parte de los crímenes* descreve assassinatos de corpos femininos e as violências a eles proferidas, que assinalam as possíveis causas das mortes, bem como narra também demais rastros sobre as vítimas e os crimes – como cor do cabelo, idade, vestes, datas e locais percorridos etc. Em *Los detectives salvajes*, os detetives também só encontram vestígios de Cesárea Tinajero. Juan García Madero acrescenta que os “indícios surgem e se perdem” (Bolaño, 1998, p. 591)¹⁵. A diferença é que Cesárea seria uma ninfa poética encontrada num corpo que não corresponde ao imaginado. Se criássemos um solo teatral a partir desse ponto, poderíamos desconstruir, sob um olhar feminista, a fábula da Cesárea musa a fim de encontrar a Cesárea mulher. De acordo com Rita Segato, existem dois projetos históricos diferentes, os quais denominou

feminidad a partir de la imagen de una madre indígena presente, y de la masculinidad desde un padre europeo ausente, así como el rol del hijo. Se habla por tanto de feminidad mariana o maternalismo mariánico.

¹⁵ Las pistas de Cesárea Tinajero aparecen y se pierden.

como: “o projeto histórico das coisas e o projeto histórico dos vínculos” (2020, p. 29, tradução nossa)¹⁶. Talvez, o projeto histórico dos vínculos seja o meio pelo qual possamos tensionar os fatos-registros que coisificam a imagem da poeta, inclinando a balança no intuito de redesenhar tais fatos pelo viés vincular, coletivizando sua existência. Nesse sentido, o corpo de Cesárea adquire um peso próprio, para além dos registros.

Sob a perspectiva de uma releitura sobre a personagem Cesárea Tinajero na contemporaneidade, lembremos ainda que, como afirma Sarrazac (2011):

Interrogar-se sobre a crise da fábula (conjunto de ações que se verificam numa peça) no teatro moderno e contemporâneo, parte da constatação de que, da época naturalista ao nosso tempo presente, o ‘sistema de fatos se desfaz’ (p. 29, tradução nossa)¹⁷.

Nos perguntamos se as musas imaginadas pelos homens seriam condizentes com as formas de existir de corpos femininos. Sabemos que a independência de Cesárea, os poemas indecifráveis, o mistério, foi o que estimulou Belano e Lima a procurá-la, mas isso diz respeito a ela ou teria relação com as carências dessas personagens masculinas? Nos atrevemos a afirmar uma última coisa, Cesárea é construída a partir de uma necessidade deles, assim como Bianca-mãe-delinquente se estabelece como uma necessidade do irmão, da fraqueza dele. Numa possível representação dos textos, dentro de um teatro contemporâneo latino-americano que entendesse os contextos de enunciação e produção dessas personagens, poderíamos abrir essas comportas.

As obras de Bolaño exploram a ironia e repensam a articulação da literatura. A partir delas e das vozes que povoam sua narrativa, podemos, do nosso lugar de fala, fazer um exercício de recriação. Este último, dentro de um entendimento de fábula, partiria da dualidade que propõe Sarrazac: enunciado-enunciação, fábula material-fábula linear (que só o espectador pode reconstruir). Bianca e Cesárea podem ser vozes num teatro contemporâneo em que o enunciado seja o mundo ficcional de Bolaño e a

¹⁶ “El proyecto histórico de las cosas y el proyecto histórico de los vínculos”.

¹⁷ Interrogarse sobre la crisis de la fábula (conjunto de acciones que se verifican en una pieza) en el teatro moderno y contemporáneo, es a partir de la constatación de que, de la época naturalista a nuestro tiempo presente, el ‘sistema de hechos se deshace’.

forma teatral escolhida parta da leitura do diretor-espectador que reconstrói a fábula no palco. Tudo isso entregue para que um receptor-espectador articule a partir de suas próprias vivências.

Em diferentes partes do mundo, existem algumas experiências teatrais e cinematográficas que partem de obras de Roberto Bolaño. Além do filme analisado neste artigo, podemos citar, especificamente no teatro, o espetáculo dirigido por Julien Gosselin, adaptação póstuma de *2666* (2004), que teve sua estreia no Festival Internacional de Teatro de Avignon, em 2016. Em 2023, no Brasil, o Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum experimentou um diálogo com a obra *Nocturno de Chile* (2000), que contou com a direção de Sara Rojo. Acreditamos que experiências nessa linha são possíveis pelo caráter imagético da obra de Bolaño, embora, neste artigo, o que nos interessou especular foram releituras a partir da direção e do olhar de mulheres acerca da construção das personagens Bianca, de *Il futuro*, e Cesárea, de *Los detectives salvajes*. A primeira, levando em conta a direção de Scherson, e, a segunda, como uma possibilidade de vir a ser encarnada nos palcos, pois vislumbramos sua potência política ligada ao papel histórico de mulheres da primeira vanguarda literária latino-americana.

Uma leitura feminista sobre a direção teatral de Sara Rojo em *Classe*, de Guillermo Calderón

O consagrado dramaturgo, diretor e roteirista chileno Guillermo Calderón (1971) levou para a cena, em 2008, uma discussão que vibrava nas ruas de seu país desde 2006: a educação e as exigências dos secundaristas¹⁸ por melhores condições educacionais e a gratuidade do ensino como um papel do Estado. Essa temática, que visibiliza a luta incessante de uma causa legítima, também enfrentou discussões inflamadas em 2016 no Brasil, quando o país foi tomado por ocupações estudantis dos secundaristas nas escolas de todo o território.

Interessados em experimentar novos processos de criação que fossem diferentes dos anteriores, os integrantes do Grupo Mulheres

¹⁸ Essa mobilização estudantil chilena ficou conhecida como *Revolución Pinguina* (Revolução dos Pinguins), a alusão à ave marítima ocorreu devido aos tons dos uniformes tradicionais que os jovens utilizavam.

Míticas¹⁹ optaram, em 2018, por traduzir um texto latino-americano. As recentes manifestações estudantis somadas aos constantes ataques do governo brasileiro às instituições de ensino naquele mesmo ano, que acabou popularizando e atraindo apoiadores do projeto de lei “Programa Escola sem Partido”²⁰, fizeram com que o grupo, inspirados por esse contexto, escolhessem montar a obra *Clase* (2008), escrita por Calderón: “[...] é necessário perguntar-se que sentido sociocultural artístico há em apresentar uma obra em determinado momento histórico e em determinado espaço? Esse foi nosso ponto de partida para a construção textual-espetacular” (Rojo, 2020, p. 226-227).

Dez anos tinham se passado desde o momento de concepção da dramaturgia, que estreou no Chile pelo grupo La Reina de Conchalí sob a direção do próprio autor, e a sua tradução para o português. Além das distâncias temporais e territoriais, a montagem brasileira, apesar da fidelidade ao texto de origem, apresentou uma modificação significativa na maneira de guiar, passando a ter a mirada de uma diretora, no caso Sara Rojo (1955), na construção dessa narrativa. Isso implicou algumas definidoras mudanças cênicas, que, a nosso ver, colocam questões sobre as fronteiras do gênero na construção de narrativas artísticas, limiares os quais, por meio de uma leitura feminista, analisamos abaixo.

Na obra *Clase*, dois personagens, professor e aluna, passam um dia de embate em sala de aula enquanto todos os outros estudantes estão manifestando nas ruas. A diferença entre gerações é a principal força

¹⁹ O Grupo Mulheres Míticas, formado por Felipe Cordeiro, Ibi Monte, Jéssica Ribas, Luísa Lagoeiro e Sara Rojo, sempre se empenhou, desde o início das atividades no ano de 2014, em levar para os palcos discussões acerca de mulheres historicamente importantes. Sobretudo debates sobre contextos de injustiças sociais e formas de se fazer justiça, além de propor questionamentos sobre os castigos impostos a corpos socialmente vulneráveis que tenham apresentado alguma ameaça ao poder hegemônico de sua época. Ao longo desses dez anos de atividades ininterruptas, o grupo tem construído, de diferentes maneiras, sua narrativa e identidade em torno de eixos teóricos e conflitos que busquem colocar em diálogo: memória, história e o contexto latino-americano.

²⁰ Também apelidada de “Lei da Mordaca”, apesar de só ter tomado maiores proporções naquele ano, a proposta já tramitava na Câmara Legislativa há cerca de cinco anos e era vista como uma forma de proibir professores, acusados de doutrinação por parte de alguns deputados, de manifestarem qualquer posicionamento político, ideológico e de gênero em sala de aula.

motriz do conflito, embora o autor também busque explorar a relação de poder entre o masculino e o feminino na trama, ao introduzir falas no texto do professor que revelam seus pensamentos e atitudes machistas com a aluna e outras mulheres com quem ele narra ter se relacionado. Há, sem dúvida, acontecimentos que podem ser marcadamente lidos como violência de gênero, quando, por exemplo, o professor descreve sua atribuição de notas ruins a uma aluna, supostamente inteligente, para que ela fosse chorar em seu gabinete:

Professor Você me decepcionou.
Precisa se esforçar mais. Trabalhar duro.
Mas a verdade é que eu tinha dado nota ruim para ela porque queria vê-la chorar.
Chorar como ela chora.
Com a cara branca e com dignidade.
Ainda que me odiasse.
Porque nesse momento ela me odiou.
E ficou de joelhos.
E seguiu chorando.
E o que vivemos nesse momento foi algo tão íntimo.
Tão íntimo.

Professor(a) Torturar alguém pode ser tão lindo (Calderón, 2020, p. 159).

Essas passagens, no entanto, estão dispostas como pano de fundo na obra. O que ficará mais evidente é, de fato, o machismo estrutural que há nas imagens arranjadas na dramaturgia. Comportamento que o autor parece atrelar à forma com a qual a geração do professor foi ensinada a perceber o mundo. Desse modo, como um reflexo desse tempo, que já não é condizente com o que a geração da aluna foi exposta, existem passagens explicitamente misóginas na obra, bem como também existirão afirmações racistas e xenófobas, propagadas de forma cotidiana e sem grande ênfase no texto, reproduzidas com naturalidade pela personagem do professor – como há poucas décadas eram socialmente disseminadas sem qualquer incômodo, objeção ou consequências. Ao fazer alusão a um período anterior às principais transformações culturais e econômicas em seu país, precedente a um intenso fluxo imigratório, ele pondera:

[...] os que estão morrendo agora eram jovens e você não pode imaginar como eles eram bonitos. / Quase ninguém conhecia o exterior. / Sentiam que viviam em uma ilha e adoravam isso. / *Não existiam chineses.* / Eu vi esse mundo. / E depois, vi tudo se transformar (Calderón, 2020, p. 131, grifo nosso).

Nesse sentido, a combinação de elementos épicos e dramáticos é utilizada na obra como forma de levar o espectador a refletir sobre questões históricas e políticas que possam ter afetado as personagens.

Por se tratar de uma abordagem que busca explorar, em primeiro plano, formas distintas de enxergar o mundo devido a uma mudança coletiva e social (com aspecto abrangente e não necessariamente pautada no identitarismo), podemos incorrer no erro de caracterizar o teatro de autor (Rojo, 2016) de Calderón como isento de recortes de gênero e raça, por exemplo. Caindo na armadilha de determinar sua forma de escrita como “universalizante”, visto que o autor escolhe abordar, sobretudo, temáticas (artísticas, históricas, políticas) e causas coletivas que interessam a muitas pessoas — neste caso, melhores condições educacionais, desigualdades econômicas e/ou intelectuais, diferenças etárias e de gênero e contextos hierarquizados. Todavia, se partirmos do pressuposto de que a criação de imagens artísticas se origina e é posta em diálogo por meio de imaginários e interesses que não podem ser isolados, consideramos que o fazer artístico sempre carregará consigo traços da forma com a qual o autor sente e se relaciona com o mundo, sendo, portanto, resultado de suas tomadas de posição (Rojo, 2012, 2016).

Concordamos que isso, associado à perspectiva teórica que considera o gênero como construção e performance (Butler, 2014)²¹, torna inevitável não apontar que a dramaturgia de *Clase* apresenta marcas advindas da

²¹ Estamos de acordo com a filósofa ao afirmar que: “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (p. 59). E ainda que: “Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. [...] Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora.” (p. 194-195).

maneira enviesada com a qual o autor observa, reflete e experiencia seu tempo. Por isso, a direção de Rojo, igualmente afetada por seu lugar de enunciação, modifica, como veremos adiante, a interpretação sobre a obra, concedendo leitura capaz de ampliar as discussões do espectador acerca das relações de poder estabelecidas na montagem *Classe* (2019), principalmente incluindo o questionamento sobre os lugares que as mulheres podem alcançar e têm ocupado.

Uma das principais inserções criativas da diretora, talvez seu gesto mais transgressor – visto que escolhe seguir o texto original de forma rigorosa –, é ter acrescentado uma atriz a mais na montagem de *Classe*, distribuindo a personagem docente entre dois atores. Assim, um professor e uma professora passam a dividir o papel de mestre, numa duplicidade que permite leituras multifacetadas: “Centrar tudo em um homem (professor) e uma menina (aluna) pode ser lido como se o problema se desse pelo gênero dos protagonistas e, quando o ampliamos, vemos que se dá pelos papéis que desempenham os protagonistas no interior desta relação de poder” (Rojo, 2020, p. 231). Ao ter também uma mulher no papel de professora, a montagem do grupo Mulheres Míticas instaura outras noções ao público, tais como elencamos abaixo.

A primeira noção estaria relacionada a um resgate de memória, considerando que o magistério da educação básica (a partir do século XIX no Brasil e em outros países), historicamente, se tornou uma função a ser exercida por mulheres, a princípio brancas, sendo a profissão “ideal” quando a demanda capitalista se associou ao processo de liberação feminina. Como uma representação da mulher professora, Guacira Lopes Louro recupera trecho de “A oração da mestra” (1937) de Gabriela Mistral²², importante poeta, diplomata e educadora chilena e primeira pessoa a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura na América Latina:

Senhor! Tu que me ensinaste, perdoa que eu ensine e que tenha o nome de mestre que tiveste na terra. Dá-me o amor exclusivo de minha escola: que mesmo a ânsia da beleza não seja capaz de roubar-me a

²² A intelectual revolucionou a educação no México, tendo sido convidada pelo governo para trabalhar no Ministério da Educação, em 1922, colaborando na Reforma Educativa proposta pela Revolução mexicana. Como solicitação das autoridades educacionais do país, publicou, em 1923, o livro “Lecturas para mujeres”, uma seleção de textos direcionados ao ensino de mulheres, se tornando referência na pedagogia.

minha ternura de todos os instantes. [...] Dá-me que eu seja mais mãe do que as mães, para poder amar e defender, como as mães, o que não é carne da minha carne. Dá que eu alcance fazer de uma das minhas discípulas o verso perfeito e deixar gravada na sua alma a minha mais penetrante melodia, que assim há de cantar, quando meus lábios não cantarem mais (Mistral, 1937, n.p. *apud* Louro, 2004, p. 463).

Gerações de crianças e adolescentes foram formadas por mulheres educadoras que, como em outras áreas da sociedade, sofreram com o apagamento da contribuição social exercida por elas. Além disso, permitir que ocupassem esse espaço, que era tido como uma extensão da maternidade, foi também uma forma de controlar as horas trabalhadas e a remuneração atribuída, sempre desvalorizada em relação à renda dos homens.

Uma segunda noção atingida pela presença da personagem professora em *Classe* é a possibilidade de mulheres assumirem cargos de poder, inclusive projetando luz sobre o fato de que algumas acabam desempenhando papéis autoritários quando os ocupam, reproduzindo uma lógica machista e violenta. Em diálogo com esse contexto, seria emblemático citar a ex-primeira-ministra britânica Margaret Thatcher, apelidada de “A Dama de Ferro” e abertamente defensora do ditador chileno Augusto Pinochet, contudo, dentro mesmo do ambiente escolar, as professoras faziam uso de objetos como a palmatória e a vara de marmelo como recurso disciplinador, por exemplo. Lopes Louro (2004) atribui a constituição dessa figura severa e controladora a uma exigência que se opunha ao estereótipo da mulher como um ser frágil, a fim de promover o *controle de classe*:

Um olhar atento perceberá que a história das mulheres nas salas de aula é constituída e constituinte de *relações sociais de poder*. É mais adequado compreender as relações de poder envolvidas, nessa e em outras histórias, como imbricadas em todo o tecido social, de tal forma que os diversos sujeitos sociais exercitam e sofrem efeitos de poder. Todos são, ainda que de modos diversos e desiguais, controlados e controladores, capazes de resistir e de se submeter (Louro, 2004, p. 478).

Considerando essa diferença na maneira de ser e agir que algumas mulheres precisaram adotar e que foi sendo modificada com o passar dos anos, ter na cena de *Classe* duas gerações, professora e aluna, com posturas e batalhas completamente diferentes, apesar do gênero em comum, não só

evidencia as transformações sociais, avanços e desafios (ainda vigentes), que enfrentamos, como complexifica a categoria “mulheres”, possibilitando que sejam vistas para além de uma “massa homogênea” (Butler, 2014). Como Louro (2004) também pontua:

Não parece ser possível compreender a história de como as mulheres ocuparam as salas de aula sem notar que essa foi uma história que se deu também no terreno das relações de gênero: as representações do masculino e do feminino, os lugares sociais previstos para cada um deles são integrantes do processo histórico. Gênero, entendido como uma *construção social*, e articulado à classe, etnia, religião, idade, determinou (e determina) algumas posições de sujeito que as mulheres professoras ocuparam (e ocupam). Discursos carregados de sentido sobre os gêneros explicaram (e explicam) como mulheres e homens constituíram (e constituem) suas subjetividades, e é também no interior e em referência a tais discursos que elas e eles constroem suas práticas sociais, assumindo, transformando ou rejeitando as representações que lhes são propostas (p. 478).

Para a divisão das falas do docente na montagem de *Classe*, as subjetividades, tanto do professor quanto da professora, precisaram ser levadas em conta. De forma consciente, decidiu-se que a atriz ficaria responsável pelas falas que, mesmo não sendo diretamente machistas, apontavam aspectos controladores, os quais perpetuam as estruturas de poder vigentes dentro de um sistema patriarcal. De acordo com a diretora:

[...] se o destino da tradução é o palco, o texto traduzido deve conter as condições necessárias para ser feito pensando nas energias, subjetividades e possibilidades materiais do grupo e dos tempos nos quais a obra será apresentada. Não se trata de traír o texto original; pelo contrário, para segui-lo é necessário estar carregado do sentido presente que o teatro precisa para existir. Senão é um texto teatralmente morto (Rojo, 2020, p. 226).

Ainda concernente às subjetividades, todos os momentos que se referem aos corpos das mulheres com desprezo ou que citam os órgãos genitais, além dos textos com maior carga poética, permaneceram a cargo do ator. A título de exemplo, recuperamos algumas passagens em que isso ocorre na obra. Quando o personagem equipara os conteúdos que ensina ao ato de violar a estudante:

[...] certamente você me olhou com desejo e perguntou como você se sentirá se eu te meto ele. / Aluna: Ele o quê? / Professor: O pênis. / Não fique assim, é normal. / Querendo ou não, todos os dias eu meto coisas no seu cérebro (Calderón, 2020, p.138)²³.

Ou ainda quando, transparecendo ressentimento em relação a um relacionamento fracassado, associa bombas de gás lacrimogêneo às mulheres:

Professor Olha seus colegas, olha como eles correm atrás dos carros blindados.

Como queimam tudo.

Estão felizes.

Não os culpo, todos queremos ter uma juventude fascinante, todos queremos ter cheiro de parafina nas mãos e chorar com bombas que fazem chorar. Você já chorou pelas bombas?

Aluna Sim.

Professor Já teve uma bomba nos seus braços?

Aluna Não.

Professor Já viu uma bomba chorar?

Aluna Não.

Professor Você já consolou uma bomba que chora transando com ela?

Aluna Não.

Professor Já pediu perdão a uma bomba por tê-la consolado com seu pênis e com seu amor?

Aluna Não.

Professor Não precisamos esperar tanto do sexo.

O sexo não consola.

Anote isso.

A gente já viu milagres em sudários domésticos, mas eles nunca aconteceram comigo (Calderón, 2020, p. 135-136).

Como forma de modificar certos tipos de representações feitas sobre personagens femininas, a direção de Rojo também insere outra proposta de movimentação na cena final da montagem brasileira. No texto original, como última imagem da obra, “o quadro branco se transforma em uma tela

²³ Por posicionamento ético do grupo, esse é o único trecho que não faz parte da montagem brasileira.

transparente” na indicação cênica, para que o palco revele os estudantes possivelmente manifestando fora da escola. Não há qualquer menção sobre a aluna sair desse espaço para se unir a seus colegas. Retratada como uma menina fascinada com os ensinamentos budistas a fim de alcançar sua transcendência, ela possui passagens em que se apresenta completamente autocentrada, às vezes ingênua, mas sempre com o intuito de provocar seu professor, personagem que parece ter abdicado de si e de seus sonhos. Se agarrando a essa “pulsão anárquica” (Rojo, 2011) da jovem, a diretora recusa o estigma de ilibada da menina, escolhendo que ela atravesse a arena da sala de aula e vá para a rua ao invés de permanecer enclausurada²⁴.

As mulheres, nas salas de aulas brasileiras e nos outros espaços sociais, viveram, com homens, crianças e outras mulheres, diferentes e intrincadas relações, nas quais sofreram e exerceram poder. Pensá-las apenas como subjugadas talvez empobreça demasiadamente sua história, uma vez que, mesmo nos momentos e nas situações em que mais se pretendeu silenciá-las e submetê-las, elas também foram capazes de engendrar discursos discordantes, construir resistências, subverter comportamentos. Construir uma história às avessas, exclusivamente apoiada na trajetória daquelas que foram revolucionárias, talvez também resultasse em uma construção reduzida e idealizada (Louro, 2004, p. 478-479).

Como bem empregado por Louro, contar a história das mulheres sob uma única perspectiva não seria suficiente para abarcar a complexidade que é natural de qualquer pessoa. E, talvez, só possamos atingir um grau cada vez maior de interseccionalidade na narrativa artística, quando nos ocuparmos por direcionar nossas próprias histórias na ficção. É importante ressaltar

²⁴ Em montagem ocorrida em novembro de 2022, dentro da programação da 15ª edição do Festival Internacional de Teatro, Palco e Rua de Belo Horizonte – FIT BH, o grupo incluiu uma cena final inédita, que havia sido escrita por Calderón especialmente para integrar a publicação da obra no livro *Mulheres Míticas em performance* (2020). Nessa versão, o personagem do professor parece se desfazer de algumas convicções dizendo que irá escutar, “em silêncio”, as reivindicações dos estudantes. Por isso, cenicamente, optou-se pela permanência da aluna em sala, acrescentada da ação de se paramentar com alguns acessórios: joelheiras, luvas, máscara e proteção para os olhos. Gesto de cuidado que repetirá com a atriz que faz a professora. No último quadro, quando a trilha sonora de vozes gritando invade o palco, elas ficam de pé e prontas para serem tomadas pelas ruas, permanecendo assim até o blackout final.

que Sara Rojo, além de se dedicar ao teatro, atua como professora há mais de quarenta anos. Essa vivência, em certa medida, tende a contaminar um e outro espaço de saber:

Como o objetivo da tradução e da direção de *Classe* era conseguir uma montagem que envolvesse ambas as culturas e marcos históricos em jogo (Chile e Brasil), direcionei este desejo para um trabalho coletivo por meio de investigações histórico-sociais e propostas estéticas. Chile e Brasil têm alguns pontos em comum que dizem respeito a estruturas sociais e culturais. Colonização, independência, estruturas sociais hierárquicas, pobreza, problemas identitários e, no caso do texto que nos preocupa, educação deficitária. O interessante é como transportar o tema do espaço macro para o micro, e aqui entra em cena o afeto, as relações de afeto e desafeto que se acreditem (Rojo, 2020, p. 227).

Outro exemplo recente de busca por ampliar essa dimensão educacional na cena é o espetáculo *Sala de profes* (2018), segunda montagem do coletivo artístico chileno Tarea Urgente – formado majoritariamente por mulheres –, que conta a história da mobilização docente no Chile sob a perspectiva de quatro professoras. Permeada de dados históricos e cenas mais performáticas, o grupo busca, principalmente, dramatizar personagens que apresentam atitudes e contribuições completamente distintas umas das outras. Esse hibridismo de linguagens, característico do teatro contemporâneo, é um recurso que também está presente na montagem de *Classe*, forma de atingir novos lugares, sejam eles físicos ou psíquicos:

A arte nos leva a espaços ocultos pelo discurso racional, espaços que possuem uma presença contundente no jogo político-social de um país. As imagens nos possibilitam transpassar a fronteira do evidente. Tentamos realizar esta operação de diversas formas: incorporação de canções e movimentos que rompessem a referência imediata, espaços de devaneio. Uma linguagem que ajudou muito nisso foi a iluminação, que cercou a sala de aula de forma sutil. O diálogo entre as linguagens tem que entrar na proposta base de cada obra, por exemplo a iluminação cercava e a música lançava o espectador para fora do espaço fechado (Rojo, 2020, p. 234).

Acreditamos que esse movimento de ocupar, literalmente, espaços, não só artisticamente, tem permitido que novas perspectivas possam ser

difundidas e que cenários, cada vez mais múltiplos e diversificados, possam ser criados, enriquecendo e preenchendo nosso legado cultural. Este campo é fundamental no teatro pela interseção direta que essa arte estabelece com o campo social.

Neste artigo, analisamos diferentes personagens femininas e obras, cada uma com locais de enunciação próprios, mas que estão ensambladas pela disputa de olhares que as conformam, e isso, em termos de políticas de gênero, é fundamental. O que encontramos nessas páginas, portanto, foi uma discussão sobre obras singulares ligadas entre si por uma reflexão conceitual: personagens concebidas pela escrita de homens sendo transpostas para cenas espetaculares (cinematográfica e teatral) sob a perspectiva de mulheres diretoras. Entendemos que esse processo favorece a construção de uma tensão dialética com implicações sociais. Definitivamente, especulamos acerca da possibilidade de deslocar o material de origem a um outro patamar, no qual questões de gênero e leituras feministas são exploradas.

Referências

- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. Discurso de Caracas. In: SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño salvaje: prólogo, compilación y edición* Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008, p. 33-42.
- BOLAÑO, Roberto. *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CALDERÓN, Guillermo. *Classe*. Tradução de Álvaro Rojo, Ibi Monte e Sara Rojo. In: ROJO, Sara; CORDEIRO, Felipe (org.). *Mulheres míticas em performance*. Dramaturgias: O deserto, Classe. Belo Horizonte: Javali, 2020, p. 119-197.
- CELIS, Bárbara. La mujer que llevó a Bolaño al cine: entrevista con Alicia Scherson, directora de *Il futuro*. *Ibermedia digital*, 12 enero 2019. Disponível

em: <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/la-mujer-que-llevo-a-bolano-al-cine/> Acesso em: 15 dez. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna*. Tradução de A. Preto. Lisboa: KKYM, 2016.

FORSTENZER, Nicole. *Políticas de género y feminismo en el Chile de la postdictadura. 1990-2010*. Traductora Natalia Slachevsky Aguilera. Santiago: LOM Ediciones, 2022.

IL FUTURO. Direction: Alicia Scherson. Jirafa (Chile) & Pandora Film Produktion (Germany & Movimentofilm (Italy) in co-production with Astronauta Films. Jaleo Films (Spain), 2013. DVD.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Maria Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 443-481.

OLIVER, María Paz. Hacia una estética de la digresión en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño. *Bulletin of Hispanic Studies*, v. 91, n. 3, 2014. p. 295-306.

ROJO, Grínor. *La novela chilena: literatura y sociedad*. Santiago: UAH ediciones, 2022.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Tradução de Marcos Antônio Alexandre. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela. *Por uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade*. Belo Horizonte: Javali, 2016.

ROJO, Sara; CORDEIRO, Felipe (org.). *Mulheres míticas em performance*. Dramaturgias: O deserto, Classe. Belo Horizonte: Javali, 2020.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. Tradução de Víctor Viviescas. México, 2011.

SCHERSON, Alicia. El futuro, la triste crónica romana de Alicia Scherson sobre Bolaño. [Entrevista cedida a] Rodrigo González. *La Tercera*. Chile, 19 ene. 2013a. Disponível em: <https://ibermediadigital.com/ibermedia->

television/el-futuro-la-triste-cronica-romana-de-alicia-scherson-sobre-bolano/. Acesso em: 15 dez. 2022.

SCHERSON, Alicia. El futuro, una película lumpen. [Entrevista cedida a] Juan Ignacio Rodríguez Medina. *El Universal*. Chile, 14 jul. 2013b. Disponível em: <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/el-futuro-una-pelicula-lumpen/>. Acesso em: 15 dez. 2022.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Santiago: LOM Ediciones, 2020.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual del actor*. Tradução de René Cárdenas Barrios. México: Ed. Diana, 1963.

VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. A Kind of Hell: Roberto Bolaño and The Return of World Literature. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 18, n. 2-3, 02 Dec. 2009. pp. 193-205. DOI: 13569320903361887. Versão em espanhol disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569320903361887>>. Acesso em: 21 jan. 2023.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.