

ARIANA SOFIA GALAMBA

"CLARO QUE, DEPOIS DISSO, JÁ NÃO  
CONSEGUIU CONTINUAR A *escrever*."  
CAMINHOS PARA UMA *estética*  
TEATRAL FEMINISTA

## RESUMO

Este ensaio, fruto do Seminário de Teorias das Artes Performativas, tem como objecto o espectáculo *Orlando*, encenado pela britânica Katie Mitchell e que esteve em digressão em Lisboa em Abril de 2023. A partir do texto de Virginia Woolf que inspira o espectáculo e da crítica feminista assente em Jill Dolan e outras leituras de suporte, reflecte-se sobre o modo como o espectáculo se insere na carreira já prolongada de Mitchell (a sua própria estética) e, num sentido mais amplo, como este espectáculo em particular pode abrir caminhos para um questionamento sobre mimese, teatralidade e o lugar do espectador. Neste sentido, é feita uma proposta de leitura, análise e reflexão sobre um espectáculo, partindo do lugar da espectadora que é simultaneamente autora deste ensaio. É, por isso, um ensaio de auto-teoria e feminista.

### PALAVRAS-CHAVE

O lugar da espectadora, Teoria feminista, Mimese, Teatralidade, *Orlando*

## ABSTRACT

This essay, resulting from the Theories of Performing Arts Seminar, has as its object the theatre performance *Orlando*, staged by the British Katie Mitchell and on tour in Lisbon during April 2023. Based on the text by Virginia Woolf that inspires the performance and on the feminist criticism by Jill Dolan and other supporting readings, we reflect on how the show is inserted in Mitchell's already long career (her own aesthetics) and, in a broader sense, how this particular performance can open paths for a questioning about mimesis, theatricality and the place of the spectator. In this sense, we propose a reading, analysis, and reflection on this particular performance, starting from the situated experience of the spectator who is simultaneously the author of this essay. It is, therefore, both a feminist essay and an essay of auto-theory.

### KEYWORDS

The role of the female spectator, Feminist theory, Mimesis, Theatricality, *Orlando*

## ARIANA SOFIA GALAMBA

**CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)**

Ariana Sofia Galamba (2000) é licenciada em Estudos Artísticos – Variante de Artes do Espectáculo pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e mestranda em Estudos de Teatro na mesma instituição. É bolsreira de investigação no Centro de Estudos de Teatro, membro da European Association for the Studies of Theatre and Performance (EASTAP) e combina a sua aspiração enquanto investigadora à reflexão e crítica feministas. Designa-se como feminista (em formação) e os seus interesses cruzam a História do Teatro em Portugal com os Estudos de Género.

ORLANDO, ENC. KATIE MITCHELL, 2019, (JENNY KÖNIG). [F] STEPHEN CUMMISKEY. →



# “CLARO QUE, DEPOIS DISSO, JÁ NÃO CONSEGUIU CONTINUAR A ESCREVER.” [1]

## CAMINHOS PARA UMA ESTÉTICA TEATRAL FEMINISTA

### PETITE HISTOIRE SOBRE A EXPERIÊNCIA DO ESPECTÁCULO

Este ensaio trabalha sobre a memória de um espectáculo a que assisti no dia 7 de Abril de 2023. Por isso, o que surge transposto para estas páginas, estas linhas de texto, não é mais do que a minha memória de um espectáculo a que assisti uma única vez. Adquiri um dos últimos bilhetes na plateia, dias antes, com a breve coincidência de um grupo de amigos ir assistir também nesse mesmo dia. Estonteados pela ideia de presenciar um dos grandes nomes que pautam a encenação europeia (não só britânica), dirigimo-nos à Sala Luís Miguel Cintra do Teatro São Luiz. Fiquei separada desse grupo de amigos; ao lado, o lugar vazio de alguém que não compareceu; ao meu lado esquerdo, a *régie*, onde vejo um técnico de luz e som. Tudo na sala me

[1] A inspiração para o título deste ensaio advém do próprio romance de Virginia Woolf, na tradução portuguesa, citada nas referências (2021: 17).

relembra de que estou no teatro, de que sou espectadora e assisto ao espectáculo, finalmente. Outros comentários úteis para esta reflexão surgirão noutros momentos do texto, pois, tal como na escrita de Virginia Woolf, pouco importa a ordem cronológica.

O espectáculo termina, depois de dois episódios de dificuldades técnicas em que vários elementos do público riram, perante técnicos e actores nervosos com a primeira vez que algum episódio do género lhes tinha surgido com esta produção, que soma centenas de representações; eu, por outro lado, esgueirei-me nesse momento para fumar um cigarro, até ser chamada para dentro e conduzida ao fim de um espectáculo que me assolapou. Achei que estava sem palavras sobre *Orlando*, encenado por Katie Mitchell, mas o meu silêncio foi cortado pelas palavras de um companheiro, ao sairmos do teatro: “*Não percebi. Podiam ter feito um filme.*”

Nesse momento, pareceu-me que algo importante estava a ser dito e que me causava uma certa estranheza. Sentia o impulso de escrever sobre a minha experiência enquanto espectadora, enquanto mulher, enquanto feminista, mas também era levada por uma vontade de *conhecer* melhor este trabalho de encenação e perceber de que teatro estamos a falar, se *teatro* não é mais do que o nosso consenso e necessidade de criar conceitos [2]. A frase que me prendera inicialmente levou-me a interrogar enquanto espectadora, e servirá como base exploratória para a análise do trabalho de Katie Mitchell, esperando que, a partir daí, se possam traçar caminhos para uma teorização que se alicerça na crítica feminista de Jill Dolan. Se os leitores esperavam um artigo que considerasse o espectáculo bom ou mau, não está

[2] Sobre esta questão, parece-me particularmente relevante a reflexão sobre teatro que José Maria Vieira Mendes faz em *Uma Coisa não é Outra Coisa*, 2022, Teatro Praga / Sistema Solar.

nos objectivos traçados para esta análise de uma estética teatral<sup>[3]</sup> de uma encenadora em particular. Subscrevo em absoluto um dos motes de Jill Dolan:

The terms *good* and *bad* have no purchase here. Feminist criticism still isn't about facile value judgments or consumer reporting; it doesn't arbitrate taste. It strives to consider what theatre and performance might *mean*, what it might *do*, how it might be used in a world that requires ever more and better conversations about how we can imagine *who we are and who we might be*.

(Dolan, 2012: XXXVII)

## “NÃO PERCEBI. PODIAM TER FEITO UM FILME.” A PRÁTICA TEATRAL DE KATIE MITCHELL

As palavras de reacção indiciadas no título deste curto subcapítulo não serão, porventura, uma novidade para o público que conhece o trabalho de Katie Mitchell, encenadora britânica, que, nas palavras da crítica de teatro Miriam Gillinson:

She is a highly influential theatre director, feted in Europe and twice selected for the prestigious Theatretreffen showcase in Berlin. But Mitchell's relationship with the British theatre establishment has always been complicated. Whilst she has worked as Associate Director at both the Royal Court and National Theatre, Mitchell has spent many years working abroad. (Gillinson, 2017: n.p.)

<sup>[3]</sup> Isto é, as características mais proeminentes do conjunto das suas encenações, em particular, a partir de *Orlando*, que formulam uma proposta/ideia de teatro.

O que Gillinson apresenta aqui é o trabalho criativo com que a encenadora britânica ficou conhecida. No panorama de teatro contemporâneo europeu, Mitchell iniciou o seu percurso no seu país, com encenações de textos de Tchekhov, que acolheram tanto reacções positivas como negativas entre a crítica de teatro. Usa-se aqui a crítica de teatro como uma forma de recepção de um espectáculo, por parte de um público particular (os críticos de teatro). A escolha de textos por parte da encenadora recai numa opção específica do seu trabalho: prefere trabalhar textos de autores já mortos (o que se verifica também com a sua escolha em *Orlando*) e, por outro lado, este percurso inicial denuncia também a veia stanislavskiana do trabalho da encenadora com os actores. Esta “discípula” de Stanislavski revela esta genealogia através de, por exemplo, a obra que escreve e que é como uma espécie de guia prático para um encenador: *A Director's Craft*, prefaciado por Nicholas Hytner que, à data de publicação do livro, era director do National Theatre londrino. A própria encenadora reconhece o legado de Stanislavski para o seu processo de trabalho, evidente logo desde as primeiras páginas da obra supramencionada em exemplos como o citado:

(...) you need to prepare the text by imagining every character at every moment, regardless of how much they have to say. Even if it is a smaller role without any text, like a maid or a waiter, the characters will be present on stage and what they are doing must be clear. (...) Their job is to slip inside the skin of a character and enact credible emotions, thoughts and actions. Your job is to get them inside that skin. (Gillinson, 2017: 4-5)

Ainda que o processo de trabalho incorpore o método de Stanislavski, a escrita de Mitchell herda uma contradição com o seu trabalho enquanto encenadora, quando afirma que o encenador deve ter uma

certa abordagem “objectiva” à peça, sobretudo quando a apresenta aos elementos que darão vida ao texto:

Undertaking these steps will ensure that you have an objective relationship to the play. Your objectivity will help you to build a world that is specific and, later on, it will help you talk about the play in a way that actors will find useful. (Gillinson, 2017: 11)

Porém, quando confrontados com o que efectivamente Katie Mitchell faz em palco, o que encena e *como* encena, chegamos facilmente à conclusão de que há um equívoco na escrita, quando comparada com a prática cénica: Mitchell não faz um trabalho objectivo e em cada encenação que assina faz questão de marcar um posicionamento, que a própria confirma ser uma tomada de posição feminista. Mais, diria que nenhuma encenação será alguma vez *objectiva*, pois é sempre tomado um ponto de vista, mesmo que se ignore que esse lugar de fala e esse posicionamento ideológico existem. Seja ou não uma falha propositada, Gillinson mapeia os diferentes trabalhos assinados pela encenadora britânica:

Mitchell’s theatre often doesn’t seem like theatre at all: it might feel like flicking through a novel (*Waves*), a frightening lecture on climate change (*Ten Billion*), a nightmarish riff on Hamlet (*Ophelias Zimmer*), or something ‘between a dream, a nightmare, an art installation and a melodrama’ (*Time Out on Anatomy of a Suicide*). (Gillinson, 2017: n.p.)

Acrescentando à diversidade de trabalhos que Katie Mitchell assina, numa prática que dura já décadas, Gillinson fala-nos de uma encenação assinada por Mitchell que me parece de particular importância para uma contextualização do que se apresenta em *Orlando* – trata-se do espectáculo *Waves* (2006, National Theatre London),



WAVES, ENC. KATIE MITCHELL, 2006, (KATE DUCHENE, MICHAEL GOULD, ANASTASIA HILLE, KRISTIN HUTCHINSON, SEAN JACKSON, LIZ KETTLE, PAUL READY E JONAH RUSSELL). [F] DONALD COOPER / PHOTOSTAGE.

adaptação do romance *As Ondas*, com o denominador comum de ambas serem obras literárias de Virginia Woolf: “[t]he result was a production that felt like a mix between a flickering film, a live radio record, a novel reading and a day dream” (Gillinson, 2017: n.p.).

Creio que o mesmo processo foi utilizado no caso de *Orlando*, sendo que, desta vez, destacaríamos o cunho feminista que atravessa a peça, assinada com texto da sua compatriota Alice Birch, com quem já tinha trabalhado no Royal Court, a propósito de *Anatomy of a Suicide* (2017), uma das encenações recentes consideradas de carácter feminista, por abordar temas que dizem respeito às mulheres e à sua posição no mundo.

O que o texto de Gillinson oferece são pistas para um trabalho autoral de alguém que marca vincadamente as suas encenações com as suas posições políticas e ideológicas, mesmo que estas encenações pareçam menos brechtianas ou artaudianas e se aproximem mais de um realismo naturalista stanislavskiano, como bem exemplifica esta compilação de descrições da obra teatral da encenadora:

(...) the actors' movements are so studied they can sometimes seem robotic, the activity so 'real' it actually feels unreal. Many of Mitchell's shows are naturalistic, then – but they are naturalistic in the extreme. (...) Mitchell's naturalistic productions are the result of an intense rehearsal process. It is during these rigorous rehearsals that Mitchell nails down the extensive details necessary for her 'extreme' naturalism. The script is studied forensic detail, every tiny movement examined, the backstory of each character painstakingly discussed. The activity back-stage (Mitchell often cues her actors from a few feet off-stage) and unspoken histories are just as important as the main action on stage. Behind the scenes and centre stage cannot be fully separated in a Katie Mitchell production. (...) Naturalism is just one aspect of Mitchell's theatre: feminism, deconstruction of the text and an increasingly immersive use of multimedia have become equally important over recent years.

(Gillinson, 2017: n.p.)

É a última frase supracitada que complexifica a obra criadora de Mitchell: já não se trata, de facto, de um puro realismo stanislavskiano em que a quarta parede separa público e actores, muito embora os

ORLANDO, ENC. KATIE MITCHELL, 2019, (İLKNUR BAHADIR, PHILIP DECHAMPS, CATHLEN GAWLICH, CAROLINE HAUPT, JENNY KÖNIG, ISABELLE REDFERN, ALESSA SCHMITZ, KONRAD SINGER E SEBASTIAN PIRCHER). [F] STEPHEN CUMMISKEY. →



actores sejam dirigidos e inspirados pelos exercícios teatrais e métodos de trabalho do actor originalmente pensados pelo homem de teatro russo. Não obstante, esse realismo/naturalismo é levado a um extremo porque é desconstruído pela própria encenação (através das filmagens *in loco* e dos momentos em que são transmitidas imagens em diferido, numa tela presente durante todo o espectáculo), ou pelo menos assim me parece ser o caso da peça a que assisti, *Orlando*: a actriz que interpreta o papel homónimo várias vezes encara a câmara directamente, piscando o olho ao observador ou falando directamente com esse observador externo imaginado, muito à semelhança do que ocorre na escrita de Woolf e que também ecoou na adaptação cinematográfica de 1992, da realizadora britânica Sally Potter<sup>[4]</sup>.

A mimese (dupla, pela presença de actores a representarem ao mesmo tempo em que são filmados e projectados na tela) apresentada aos olhos do público é a de um *ensemble* de actores treinados milimetricamente para que todos os ângulos da câmara captados estejam impecáveis, como se estivéssemos a assistir a um filme cuja montagem é feita em tempo real; os actores representam personagens, mas jogam com a consciência óbvia de que representam papéis e que está um público a vê-los. Assim, a mimese realista e naturalista transita para um episódio pirandelliano em que a metateatralidade está presente. Aliás, nunca é pretendido que nos esqueçamos de que estamos num teatro: a cabine radiofónica da narradora é filmada, com objectos do nosso quotidiano, como a narradora beber *gin* tónico enquanto o público observa na tela a projecção; a construção do cenário parece meramente trabalhada o suficiente para resultar como pano

[4] É também curioso que tanto Jenny König como Tilda Swinton interpretam Orlando de cabelos ruivos, enquanto é descrita/o por Virginia Woolf de forma diferente, com “os cabelos eram escuros” (Woolf, 2021: 17).

de fundo para a *performance* dos actores *para* a câmara de filmar; blocos de madeira fazem uma espécie de parede, decorada com quadros, espelhos, janelas (elementos descritos no romance de Woolf), filmados e projectados – assistimos a uma dupla mimese, a da cena e a da tela de projecção.

Daí, talvez, parte do desinteresse de uma parcela da crítica teatral que recebeu este espectáculo: o que se passava no próprio palco não era suficientemente interessante de observar para alguns espectadores, pois tratava-se de acções pequenas e coreografadas para a filmagem e a sobreposição da narração (acrescentando-se ainda a legendagem, no caso de o espectador não entender alemão<sup>[5]</sup>). O que algum público pareceu não entender, ou pelo menos não apreciar, foi a forma como esse cenário simplificado permitia duas coisas: por um lado, a agilidade para o elenco e equipa técnica se deslocarem e poderem cumprir uma acção rápida, por outro, que fosse suficiente para a captação da câmara dar o ambiente “woolfiano”<sup>[6]</sup> descrito no livro.

Muito embora o romance homónimo atravessasse vários séculos até ao ano de 1928, Mitchell opta por mostrar imagens do *Brexit* e Orlando, inclusive, viaja de volta à Inglaterra num moderno avião. Portanto, transporta-se a narrativa para a actualidade e estes momentos devem ser filmados rapidamente, constituindo isto uma denúncia da própria teatralidade: tudo aquilo é mostrado ao público. O espectador

[5] A tradução para o alemão deve-se ao facto de a produção do espectáculo ser mais um convite da colaboração entre Mitchell e Birch e a Schaubühne, companhia de um dos maiores teatros de Berlim. A tradução dos excertos da obra e construção do texto seriam outros aspectos interessantes para uma análise do espectáculo. Contudo, essa análise não é aqui oportuna.

[6] Destacam-se em Woolf, estilisticamente, as descrições dos espaços da acção, imiscuídos entre pensamentos, falas e olhares das personagens e da própria narradora.

assiste ao modo como estão a filmar e gravar cada uma das cenas, com excepção das cenas pré-gravadas que mostram Orlando junto de uma árvore (ecoando a obra literária de Woolf) e que têm a dupla função não só de recriar um ambiente bucólico, que seria difícil reproduzir num palco que denuncia desde o primeiro momento que é teatro, como são os momentos em que os cenários são alterados: camas são trazidas, actores deslocam-se de um lado para o outro do palco para a próxima gravação. O que desinteressou algum público na *mise-en-scène* foi a denúncia de uma teatralidade que o espectador já tomava por garantida, óbvia, e, portanto, não quis reconhecer o jogo pretendido. Mas, para os que reconheceram a denúncia da teatralidade, era impossível que as palavras saídas das nossas bocas fossem “*Não percebi. Podiam ter feito um filme*”.

## O LUGAR DA ESPECTADORA A ESPECTADORA FEMINISTA ENQUANTO CRÍTICA. MIMESE E TEATRALIDADE COMO EXPOSIÇÃO DE REFLEXÃO SOBRE GÉNERO

Ao assistir ao espectáculo, não pude desligar-me de posicionamentos pessoais e ideológicos que estabeleciam conexões com o espectáculo e com o texto que, de algum modo, deu origem à encenação (a adaptação de Birch do livro de Virginia Woolf, isto é, a passagem de um texto literário para um texto de cena). Ao texto de Birch tive apenas acesso através da minha experiência de espectadora, mas é relevante principiar esta secção com a menção de que, depois do espectáculo, li *Orlando*, de Virginia Woolf, numa tradução portuguesa, de forma que me fosse mais fácil estabelecer conexões entre as legendas que li e o texto literário que inspirou a obra. Além destes aspectos, a minha experiência pessoal de espectadora é também a de uma mulher

feminista, pelo que me interessava poder explorar uma ideia compartilhada por outras pessoas com as mesmas posições feministas que eu; se o público é também um colectivo, embora composto por cada pessoa individual, não poderíamos estabelecer a possibilidade de uma experiência de espectadoras que pudesse alinhar posicionamentos políticos e ideológicos? Esta hipótese já foi trabalhada por Jill Dolan, nos anos 80, e a autora decide lançar uma segunda edição em 2012, na qual adverte:

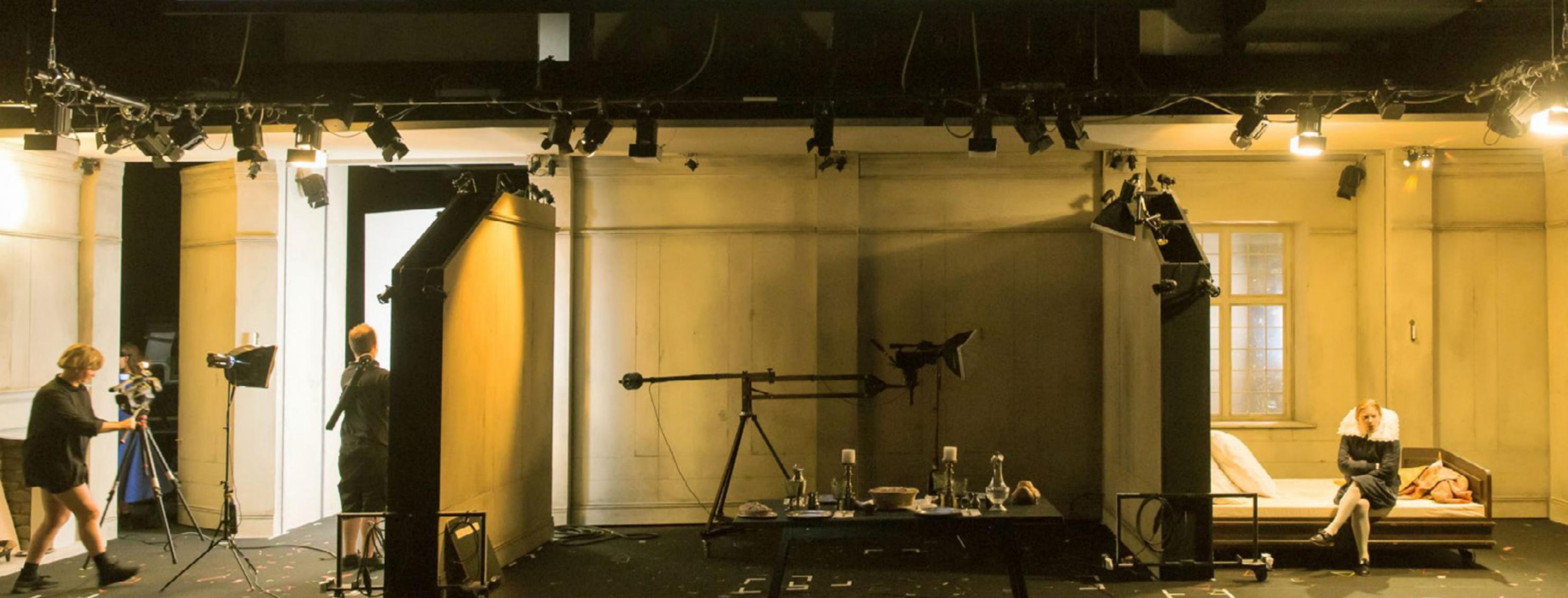
This book is not meant to be a definitive study of feminist performance criticism. Rather, in some ways, it is a historical accounting of the different methodological and ideological pathways this criticism has taken over the last twenty-odd years (...). (Dolan, 2012: IX)

Atravessando análises de *performances* e espectáculos no contexto norte-americano, a reflexão de Dolan interessa-nos como forma de situar de onde vem o questionamento que proponho, fazendo a autora uma súmula do que aconteceu com o campo de estudos da crítica feminista e como se foi desenvolvendo até às questões que colocamos actualmente:

(...) feminist performance criticism was quickly transformed from an investigation of images of women in theatre and the roles women played in its production into a more theoretical interrogation of *theatre's representational apparatus and ideological work*. Influenced by the poststructuralist theories of Louis Althusser and Michel Foucault and by French feminists such as Luce Irigaray and Hélène Cixous, feminist performance theory raised questions about how theatre's contents, forms, and structures both reflect and shape women's lives ideologically and politically. (Dolan, 2012: XIV; destaques meus)

ORLANDO, ENC. KATIE MITCHELL, 2019, (JENNY KÖNIG, ANDREAS HARTMANN E NADJA KRÜGER).

[F] STEPHEN CUMMISKEY.



O conteúdo dos espectáculos e a forma como são construídos e vistos são questões importantes para a crítica feminista, mas é de crucial importância não tomar o discurso ideológico como a possibilidade única de leitura de um espectáculo. Por isso, a leitura aqui apresentada e análise da estética teatral de Mitchell não correspondem a mais do que uma interpretação assente, por um lado, em estudos que se relacionem com o campo epistemológico do teatro, mas, por outro lado, na confrontação da experiência pessoal enquanto auto-teoria<sup>[7]</sup>.

Seria essencialista tomar as minhas posições de uma forma generalista, e já Dolan denunciou algumas teóricas que cometeram essa falta: “legislating that all women respond to their productions with the same affective and political investments” (Dolan, 2012: XX). Apesar das conquistas do feminismo liberal e do crescente número de mulheres encenadoras, dramaturgas, directoras de teatro, entre outras profissões que alimentam a arte de *spectare*, a maior parte das críticas que li a *Orlando* eram escritas por homens. Assim, a recepção do espectáculo confunde-se com o público atento do teatro, mas essa imagem é criada a partir, sobretudo de visões masculinas. Como confronta Jill Dolan, “To truly steal the seat from the ideal white, male, middle-class, heterosexual spectator, feminists need to continue working on all fronts at once” (Dolan, 2012: XXVII). Neste sentido, este ensaio é também um contributo para a valorização das experiências pessoais dos espectadores, mas com especial atenção às espectadoras. A escolha de *Orlando* ressoa com uma justificação que assenta no seguinte:

<sup>[7]</sup> De acordo com Lauren Fournier, “autotheory seems a particularly appropriate term for works that exceed existing genre categories and disciplinary bounds, that flourish in the liminal spaces between categories, that reveal the entanglement of research and creation, and that fuse seemingly disparate modes to fresh effects” (Fournier, 2021: 11). Partindo de uma experiência pessoal, narrada no artigo, desenvolve-se uma reflexão teórica. Esta forma de relação com a teoria ficou particularmente popular em obras como *Argonautas*, de Maggie Nelson. [*Argonautas* (2022), trad. Eugénia Antunes, Lisboa: Orfeu Negro].

As Laurin Porter comments, “While popular success is obviously not a reliable index of artistic merit or a worthy objective in and of itself, it is one measure of a work’s potential for making an impact, at the very least, it speaks to the possibility of reaching an audience.” (Porter *apud* Dolan: XXX; destaque da autora)

*Orlando* torna-se então num espectáculo não só relativo a uma obra literária que pertence ao cânone de autoras femininas (Virginia Woolf), mas também um trabalho assinado por nomes reconhecidos pelo circuito de teatros e públicos europeus (ou mesmo de renome mundial). Este estudo de caso anula alguns dos contributos para a teoria “espectatorial” ou apresenta algumas dificuldades às hipóteses colocadas. Por exemplo, damos conta de Laura Mulvey, conforme Jill Dolan nos expressa as suas teorias, aplicadas sobretudo no cinema:

Through scopophilia (pleasure derived from looking), voyeurism, and fetishism, the male spectator is able to identify with the film’s active male protagonist and simultaneously disarm the threat posed by the image of the “castrated” female body. (...) Mulvey goes on to suggest the possibility that visual pleasure must be eradicated in order to inscribe women in representation. (Dolan, 2012: 13; destaque da autora)

No caso de *Orlando*, o espectador ou a espectadora cisgénero não conseguem identificar-se com a personagem homónima que protagoniza a acção da peça. Orlando, que nasce na Inglaterra isabelina do século XVI, é um nobre com envolvimento sexual tanto com homens como com mulheres e acorda mulher, depois de um desgosto amoroso que levava Orlando a Constantinopla. Mitchell interpreta esta personagem enquanto pessoa transgénero ou de género fluido – Orlando é Orlando, independentemente de quando é visto pelos outros

como homem ou como mulher, quem observa a acção assiste sempre a um mesmo ser. Diria até que é essa a questão central da encenação e a origem do desconforto de muitos espectadores – não conseguem identificar-se com Orlando e, por isso, deixam escapar muitas das reflexões importantes que a personagem fictícia traz consigo.

Creio que Mitchell pretendia que o desconforto pudesse existir, mas é também uma chamada à identificação de todas as pessoas que não vêem binariedade na expressão de género, que sentem atracção por qualquer pessoa e que sentem dificuldades perante uma vida social que nos impinge a trazer connosco rótulos de identificação. Orlando, por seu lado, embora viva o resto da sua vida como mulher, é uma personagem apresentada como quem tem acesso aos lugares do feminino e do masculino e denuncia o lugar desigual em que as mulheres se encontram, quer em 1928 (ano em que termina a acção do romance de Woolf) quer na contemporaneidade em que termina o espectáculo. Na peça, Orlando veste um vestido com demasiado volume, o que faz com que não consiga movimentar-se de forma confortável pelos apertados corredores do cenário – simbolicamente, uma metáfora sobre a vida das mulheres quando comparada com a dos homens, numa mimese cujo naturalismo/realismo é pautado por estas metáforas que oferecem a chave-de-leitura do espectáculo, se acharmos que comunica alguma coisa. Corroborando o que tenho vindo a argumentar sobre *Orlando*, parece-me válida a seguinte premissa que Dolan formula no primeiro capítulo de *The Feminist Spectator as Critic*:

Rather than being seduced by the narrative that offers a comfortable gender position, the spectator is asked to pay critical attention to the gender ideology the representational process historically produces and the oppressive social relations it legitimizes.

(Dolan, 2012: 14)

É precisamente essa a questão central da estética feminista de Katie Mitchell: a biografia de *Orlando* serve para um diálogo que já não se passa em 1928, quando Woolf publica *Orlando*, mas nos dias de hoje, e é sobre a própria performatividade do género, seguindo o pensamento de Judith Butler<sup>[8]</sup>. A teatralidade é denunciada ao próprio espectador: ao vermos toda a equipa técnica filmar os actores em palco (elenco de oito actores, que, tirando o papel de Orlando, vão alternando diferentes papéis), faz com que tomemos atenção não ao dispositivo cénico (que está diante dos nossos olhos), mas ao discurso que emana do espectáculo, sobretudo concentrado na voz da narradora, que vemos numa caixa de transmissão de rádio. Entende-se o discurso de Katie Mitchell, que em entrevistas reforçou não querer representar as experiências de pessoas trans, mas antes atentar a pequenos detalhes da obra de Woolf que passaram discretos, mas que são muito reveladores de uma reflexão que é sobre género e sobre a sua possível fluidez<sup>[9]</sup>.

Onde somos deixados enquanto espectadores, então? Creio que Mitchell não é alheia à teorização feminista que a acompanha e talvez a discussão mais interessante a ter seja sobre o público idealizado para

[8] Sobre o pensamento de Judith Butler, destaco o impacto que *Problemas de Género* teve nos Estudos de Teatro e Performance, desde a publicação da obra nos anos 90 [*Problemas de Género. Feminismo e Subversão da Identidade* (2017), trad. Nuno Quintas, Lisboa: Orfeu Negro]. Segundo a autora, a performatividade de género constitui-se como invenções “fabricadas e mantidas graças a signos corporais e outros meios discursivos” (Butler, 2017: 271).

[9] Exemplos ávidos disto são demonstrados na entrevista ao *Público* com Gonçalo Frota, em que Mitchell destaca momentos do final do livro, em que a narradora e Orlando confrontam-se e perguntam-se se o que faz o género das pessoas não tem que ver com o modo como se apresentam (através das roupas, por exemplo), mas que isso na verdade pouco nos diz sobre como as pessoas realmente se sentem debaixo dessas roupas; ou seja, a expressão anglófona “clothes make the man”, oriunda do século XV, é transformada num “clothes don’t make the man”.

assistir a este espectáculo; não tendo a encenadora capacidade de prever que espectadores assistiriam ao seu espectáculo, por várias cidades europeias por onde *Orlando* já passou, parece-me que o lugar do espectador em Mitchell poderá ser descrito conforme Jill Dolan, na obra já várias vezes aqui citada:

Many artists working in postmodern performance have instituted a partial critique of subjectivity. They consider identity unstable and refracted, and the psyche as not quite the coherent, unified site of individuation that modernism once claimed, and that traditional psychoanalysis once posed. (Dolan, 2012: 42)

Portanto, assume-se uma liberdade do espectador, por um lado, mas há uma técnica que enquadra esse lugar: o recurso às técnicas cinematográficas. O uso da câmara em palco é uma forma de enquadrar e estruturar o olhar dos espectadores – vemos a construção do olhar que nos é dada a ver, constringendo um pouco a nossa liberdade de olhar para outros objectos ou actores, pois sentiremos sempre a tentação de acompanhar o que está a ser mostrado na tela e a narração que nos é dada a ouvir e as legendas que teremos de ler na mesma tela, caso não entendamos alemão. E, embora nos seja permitida a rebeldia de olhar antes para a equipa a filmar ou para os actores em palco, isso não deixa de ser um gesto de denúncia da teatralidade produzida pela “magia” do cinema, mas também de homenagem: há toda uma equipa técnica que opera a construção deste espectáculo. Os espectadores são invocados para um lugar de reflexão, oriundo de Brecht<sup>[10]</sup>: somos talvez outra coisa por baixo das nossas roupas e da forma como nos apresentamos ao mundo exterior, mas o que realmente importa é termos a liberdade de sermos nós próprios e o lugar da espectadora feminista é também esse lugar pensado para qualquer espectador – o lugar da construção da nossa subjectividade.

## CONCLUSÕES NÃO PODIAM TER FEITO SIMPLEMENTE UM FILME

Serviu este breve ensaio para investigar ramificações de auto-teoria, rumo a uma estética feminista da espectadora. Conclui-se que não existe uma estética unificadora que comporte as experiências de todas as mulheres, mas aderiu-se antes a uma lógica que privilegia a experiência pessoal (o que não significa, claro, que esta não esteja alicerçada em referências teóricas). Jill Dolan, nos anos 80, defende a posição do materialismo feminista, no sentido citado:

Materialist feminism at least acknowledges the varied responses of spectators mixed across ideologies of *gender, sexuality, race, and class*. By admitting to this heterogeneity, strategies for how to thwart the white, heterosexual, middle-class male's hegemony as the subject of representation can be formulated. Under materialism, these formulations will not include subsuming spectator differences under some comfortable and homogenous classification. On the contrary, the materialist creative and critical project will be located within those *differences*, which will inevitably demand new forms and provoke new meanings when they are inscribed in representation. (Dolan, 2012: 120; destaques da autora)

← [10] No sentido que Jill Dolan explora, em que os espectadores são deslocados de uma relação de identificação com as personagens, retirando daí as questões que levarão à mudança social: “Rather than reifying the differences of women's bodies as an originary source of a primal, female language, the Brechtian/materialist critics conduct a political analysis of the ways in which power relations are structured in the culture and replicated by representation. Only by foregrounding this operation *can theatre and performance be used for social change*.” (Dolan, 2012: 97; destaque meu)

Deste modo, *Orlando* mostrou-se um espectáculo que não só questiona a ideologia de género dos espectadores (ideologia aqui com o sentido de conjunto de ideias), como apresenta a sua própria ideologia feminista, assinada por Mitchell e Birch, ao colocar a mimese do género em palco, ao mesmo tempo que o dispositivo cinematográfico denunciava a teatralidade do próprio espectáculo. Num sentido lato, o espectáculo pretendia deslocar espectadores para uma reflexão sobre género e como nos assumimos como mulheres, homens ou, como Orlando, se estamos fora dessa binariedade. Ainda que esse efeito possa nada ter concretizado para outros espectadores, como descreve Dolan no livro que estruturou a reflexão aqui feita:

(...) those spectators will come away from the performance thinking differently about their sexuality and gender assumptions.  
Or maybe not. (Dolan, 2012: 120)

Ou talvez saiam questionando-se se não deveriam antes fazer um filme. Ou talvez, influenciados pela teorização de Hans-Thies Lehmann<sup>[11]</sup>, saiam da sala de espectáculos a questionarem-se se *Orlando* é sequer um texto “encenável”. Todas essas reacções fazem parte da subjectivização do espectador, da passagem de um colectivo anónimo para a singularidade de cada um de nós, porque, tal como Rancière enuncia, “ser espectador não é condição passiva que devêssemos transformar em actividade. É a nossa situação normal” (Rancière, 2010: 28). ::

[11] Refiro-me sobretudo ao muito divulgado *Teatro Pós-Dramático* (2018), Lisboa: Orfeu Negro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, Judith (2017), *Problemas de Género. Feminismo e subversão da identidade*, Lisboa, Orfeu Negro.
- CAPPELLE, Laura (2019), “Orlando Awkwardly Transitions to the Stage” in *The New York Times*, consultado a 19/05/2023, disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/10/03/theater/orlando-katie-mitchell-julius-caesar-comedie-francaise.html>
- CARNEIRO, João (2023), “Teatro: Como desconstruir Orlando, de Virginia Woolf” in *Expresso*, consultado a 18/05/2023, disponível em: <https://expresso.pt/revista/culturas/teatro/2023-04-02-Teatro-Como-desconstruir-Orlando-de-Virginia-Woolf-46541d77>
- CRARY, Jonathan (2017), *Técnicas do Observador. Visão e Modernidade no século XIX*, Lisboa, Orfeu Negro.
- DOLAN, Jill (2012 [1988]), *The Feminist Spectator as Critic*, USA, The University of Michigan Press.
- EVANS, Gareth LIÿr (2019), “Orlando review – Katie Mitchell’s gleeful celebration of gender fluidity” in *The Guardian*, consultado a 19/05/2023, disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2019/sep/13/orlando-review-berlin>
- FOURNIER, Lauren (2021), *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge/London, The MIT Press.
- FROTA, Gonçalo (2023), “Katie Mitchell sob o magnetismo de Orlando” in *Público*, consultado a 18/05/2023, disponível em: <https://www.publico.pt/2023/03/31/culturaipilon/noticia/katie-mitchell-magnetismo-orlando-2044232>
- GILLINSON, Miriam (2017), “An introduction to Katie Mitchell’s theatre” in *The British Library*, consultado a 21/05/2023, disponível em: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-katie-mitchells-theatre>
- MENDES, José Maria Vieira (2022), *Uma Coisa Não É Outra Coisa. Teatro e Literatura*, Lisboa, Teatro Praga / Sistema Solar.
- MITCHELL, Katie (2009), *The Director’s Craft. A Handbook for the Theatre*, USA, Routledge.
- MONDZAIN, Marie-José (2015), *Homo Spectator. Ver > Fazer Ver*, Lisboa, Orfeu Negro.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro.
- WOOLF, Virginia (2021 [1928]), *Orlando. Uma Biografia*, Lousã, Cavalo de Ferro.

