



**O RISO DA GAIVOTA.
DA ESCRITURA CÊNICA FEMININA À FEMINISTA
NO TEATRO CONTEMPORÂNEO.**

Ada Luana Rodrigues de Almeida Bresani

Orientadora: Profa. Dra. Nitza Tenenblat

Tese de doutorado em Artes Cênicas
do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas
da Universidade de Brasília.

Brasília
2025

**Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

RR696r Rodrigues de Almeida Bresani, Ada Luana
O Riso da Gaivota. Da Escritura Cênica Feminina à
Feminista no Teatro Contemporâneo. / Ada Luana Rodrigues de
Almeida Bresani; orientador Nitza Tenenblat. Brasília, 2025.
284 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) Universidade de
Brasília, 2025.

1. Dramaturgia Contemporânea. 2. Escrituras Feministas no
Teatro Contemporâneo. 3. Escritura de palco. 4. Mulheres no
Teatro Brasileiro Contemporâneo. 5. Escritoras de palco no
Teatro Brasileiro. I. Tenenblat, Nitza, orient. II. Título.

ADA LUANA RODRIGUES DE ALMEIDA BRESANI

O RISO DA GAIVOTA.

Da Escritura Cênica Feminina à Feminista no Teatro Contemporâneo.

Tese de Doutorado, apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Artes
Cênicas da Universidade de Brasília,
como parte das exigências para a
obtenção do título de Doutora.

Brasília, 16 de abril de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nitza Tenenblat (presidente/orientadora)
PPG-CEN UnB

Profa. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra (membra externa)
PPGArtes / UERJ

Profa. Dra. Stela Regina Fischer (membra externa)
Unespar

Profa. Dra. Carla Sabrina Xavier Antloga (membra interna)
PPGPsCC / UnB

Profa. Dra. Ana Cristina Filgueira Galvão (Suplente)
UnB

Para minha filha, Helena.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Josilene da Mota Rodrigues, pelos genes de resiliência e instruções de navegação;

à professora Dra. Nitza Tenenblat, pela orientação cuidadosa, rigorosa e, sobretudo, afetuosa e por todo o incentivo e acolhimento durante estes 5 anos;

ao meu marido, Diego Bresani, pelo apoio incondicional durante estes 5 anos de pesquisa e caos em nossa casa e nossas vidas;

à minha irmã, Graziela de Almeida e meus sogros Ana Amélia Bresani e Juan Bresani, pela rede de apoio nestes 5 anos, que também foram os primeiros 5 anos da minha filha;

às minhas amigas e parceiras de teatro e vida, Camila Meskell e Taís Felippe, pelo firme elo de sororidade e amizade que nos uniu durante estes 17 anos de companhia;

à equipe artística e técnica dos espetáculos *A Moscou! Um palimpsesto* e *Júpiter e a Gaivota. É impossível viver sem o teatro!*, objetos de estudo desta pesquisa.

aos amigos, Rodrigo Fischer e André Jorge, pelo apoio durante os processos práticos desta pesquisa, discussões e acolhimentos que tornaram as crises e momentos de incerteza mais amenos;

às professoras doutoras: Luciana Lyra, pelo olhar generoso e análise crítica primorosa na fase de qualificação desta pesquisa, e à Giselle Rodrigues pela análise do ensaio aberto do espetáculo Júpiter e a Gaivota. É impossível viver sem o teatro!;

à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e à FAP (Fundação de Apoio à Pesquisa), pelas bolsas de estudos entre os anos de 2021 e 2023, sem as quais a conclusão deste trabalho teria sido impossível;

ao PPGCEN (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) da Universidade de Brasília, em especial, à professora Dra. Alice Stefânia Curi e à assistente administrativa, Jéssica de Almeida, que tornaram as dúvidas e perrengues administrativos sempre mais leves.

*Escreva! E seu texto, ao se procurar, se
conhecerá mais do que carne e sangue, massa
sovando-se, crescendo, insurrecional, aos
ingredientes sonoros, perfumados, combinação
movimentada de cores voadoras, folhagens e
rios jogando-se no mar que nós alimentamos.*

Hélène Cixous

RESUMO

Este trabalho investiga a escritura cênica feminina e feminista no teatro contemporâneo como lugar de emancipação feminina e de desarmamento de sistemas de opressão e assimetria de gênero. A primeira parte dividi-se em dois movimentos. O primeiro, referenciado pelos teóricos(as) como Joseph Danan, Sílvia Fernandes e Bruno Tackels, consiste em uma análise historiográfica e teórico-conceitual do conceito de dramaturgia, explorando sua evolução para além da morte do drama (Hans-Thies Lehmann), constituindo-se como prática de um teatro emancipado da literatura dramática, chegando a definição do termo, escritura de palco. Em seguida, abordo a escritura de palco na prática da Companhia Setor de Áreas Isoladas através de uma análise crítica e reflexiva sobre as produções de sua primeira fase. O segundo movimento, orientado pela mesma metodologia, trata do conceito de escritura feminina para defender a ideia de uma tradição de escritura feminina como poética em construção e lugar de emancipação. Primeiramente, trato da escritura feminina sob uma tradição de escrita masculina, para em seguida analisar as pistas deixadas por Hélène Cixous e Virgínia Woolf para a construção de uma tradição feminina que quer impor-se como escritura da diferença (Derrida). Em seguida analiso a escritura feminina e feminista na segunda fase da Companhia Setor de Áreas Isoladas. A segunda e terceira partes referem-se à cartografia dos meus percursos enquanto escritora de palco, atriz e gestora da companhia, re-escrevendo as obras do dramaturgo russo Anton Tchekhov a partir de uma leitura de gênero. Em diálogo com as autoras Valeska Zanello, bel hooks e Virginie Despentes, relato e analiso os processos de criação do coletivo, expondo episódios de opressão de gênero vividos no e pelo grupo e as crises internas na gestão e manutenção do mesmo. A segunda parte tem o objetivo de demonstrar como a minha afirmação de uma voz feminista dentro deste coletivo impactaram-no diretamente. Na terceira parte, cartografo o processo de criação do espetáculo, Júpiter e a Gaivota. É impossível viver sem o teatro!, resultado prático desta pesquisa, dividindo-o em dois movimentos. Um primeiro que demonstra como sistemas de misoginia internalizada e opressão de gênero operaram e foram desarmados neste processo e um segundo que trata do meu percurso na criação dramatúrgica como a construção de uma poética que evolui sob o desejo de escrever para a cena como mulher.

Palavras-chave: Escrituras cênicas; feminismos; teatro contemporâneo; emancipação; companhia Setor de Áreas Isoladas, processos criativos, teatro de grupo.

ABSTRACT

This work investigates female and feminist stage writing in contemporary theater as a place for female emancipation and disarmament of systems of oppression and gender asymmetry. The first part is divided into two movements. The first, guided by theorists such as Joseph Danan, Sílvia Fernandes and Bruno Tackels, consists of a historiographical and theoretical-conceptual analysis of the concept of dramaturgy, exploring its evolution beyond the death of drama (Hans-Thies Lehmann), constituting itself as a practice of a theater emancipated from dramatic literature, arriving at the definition of the term, stage writing. Then, I explore stage writing in the practice of the Companhia Setor de Áreas Isoladas, making a critical and reflective analysis of the productions of its first phase. The second movement, guided by the same methodology, deals with the concept of feminine writing to defend the idea of a tradition of feminine writing as poetics under construction and a place of emancipation. First, I deal with feminine writing under a tradition of masculine writing, and then analyse the clues left by Hélène Cixous and Virginia Woolf for the construction of a feminine tradition that seeks to impose itself as writing of difference (Derrida). I then analyse the activity of the Companhia Setor de Áreas Isoladas, during its second phase. The second and third parts refer to a cartography of my paths as a stage writer, actress and manager of the company, rewriting the works of the Russian playwright Anton Chekhov from a gender perspective. In this way, in dialogue with authors Valeska Zanello, bel hooks, Virginie Despentes, I work by reporting and analyzing the collective's creative processes, exposing episodes of gender oppression experienced in and by the group and the internal crises in its management and maintenance. The second part aims to demonstrate how my affirmation of a feminist voice within this collective directly impacted it. In the third part, I map the creative process of the work Jupiter and the Seagull. It is impossible to live without theater!, the practical result of this research, dividing it into two movements. The first demonstrates how systems of internalized misogyny and gender oppression operated and were dismantled in this process, and the second deals with my journey in dramaturgical creation as the construction of a poetics that evolves under the desire to write for the stage as a woman.

Keywords: Scenic writing, stage writing, female writing, feminist writing, contemporary dramaturgy, female direction, company Setor de Áreas Isoladas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
PARTE I – ESCRITURAS, MEDUSAS E NARCISOS	
CAPÍTULO 1 – ESCRITURAS DE PALCO	22
1.1 – O teatro emancipado: da crise do drama ao poema coletivo	22
1.1.1 – Por que <i>escritura</i> ?	23
1.1.2 – Invasões, mutações e crises	25
1.1.3 – Para contar o mundo de hoje	35
1.1.4 – “Fazer um vivo com um morto”: a construção do poema coletivo	40
1.1.5 – Novas dramaturgias, novas esperanças	48
1.2 – A descoberta e o exercício da escritura de palco em coletivo	52
1.2.1 – Um setor de áreas isoladas	53
1.2.2 – Processos de composição dramatúrgica na trilogia Estudos sobre a violência	58
CAPÍTULO 2 – ESCRITURAS FEMININAS	69
2.1 – A escrita feminina na tradição de Narciso	70
2.2 – A escritura feminina na tradição de Medusa	87
2.3 – Das mais fortes às três irmãs – escrituras femininas na companhia S.A.I.	101
PARTE II – TORNAR-SE FEMINISTA	
CAPÍTULO 3 – TORNAR-SE IMPETUOSA	132
3.1 – Do tio Vânia à Gaivota	133
3.2 – Doutorado, maternidade, pandemia e feminismo	137
CAPÍTULO 4 – TORNAR-SE BÉLICA	147
4.1 – Opressão de gênero na companhia S.A.I.	148
4.2 – Opressão de gênero nas políticas públicas do DF	161

4.3 – Bélica, eu?	167
CAPÍTULO 5 – TORNAR-SE CAPITÃ	172
5.1 – Confiar na intuição	172
5.2 – Surfar ondas gigantes	178
PARTE III – APRENENDENDO AS LÍNGUAS DE MEDUSA	
CAPÍTULO 6 – APRENDER A FALAR	185
6.1 – Uma bitch só faz o que quer	187
6.2 – Uma bitch não tem coração	190
6.3 – Uma bitch é autoconfiante e destemida	192
6.4 – Uma bitch é exigente e assertiva	195
6.5 – Uma bitch não deixa outra na mão	198
6.6 – Uma bitch não leva desaforo pra casa	205
6.7 – Uma bitch é solitária	210
CAPÍTULO 7 – APRENDER A ESCREVER	212
7.1 – Aprendendo a roubar	212
7.2 – Aprendendo a abrir o coração	237
7.3 – Aprendendo a sangrar	243
7.4 – Aprendendo a sair das margens	251
7.5 – Aprendendo a não ficar mais em silêncio	260
CONSIDERAÇÕES FINAIS	269
BIBLIOGRAFIA	279

INTRODUÇÃO

Desde o ano de 2008, integro a companhia teatral brasiliense Setor de Áreas Isoladas que ajudei a fundar, em Brasília, ao lado de Camila Meskell, Diego Bresani, Rodrigo Fischer e Taís Felippe, meus companheiros¹ de graduação no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Durante este percurso ocupei diversas funções: atriz, produtora, captadora de recursos, gestora de projetos, dramaturgista e, mais recentemente, diretora e dramaturga. No seio deste coletivo, tenho amadurecido como pessoa e como artista, sentindo no terreno acolhedor do teatro de grupo (Trotta, 2008), a segurança necessária para alçar vôos mais arriscados. Contudo, o caminho nem sempre foi de “flores” e em dados momentos houveram rupturas, silêncios, pausas e acertar de ponteiros necessários. Hoje, festejando 17 anos de vida, seguimos juntos – e ao mesmo tempo separados – e entendo que nosso maior aliado na estrada foi justamente o tempo: de teatro, de atuação, de amizade, de entrega, de resistência, de maturação, tempo de pandemia, de resiliência, de isolamento, de retomada, de sucessos, de perrengues, de estranhamentos, de escuta e de novos rumos.

O tempo de criação em coletivo permitiu-me sentir desabrochar um desejo de criar que ia além do lugar de atriz. Produzir, captar e gerir os projetos eram ações urgentes de sobrevivência e tentativa de consolidação do nosso trabalho. Atuar, porém, foi o meu primeiro salto, a maneira intuitiva pela qual me colocava como artista, colocava meu corpo na arte. E foi no desenrolar de nossos processos de criação, sempre ancorados nos pressupostos da criação coletiva (Trotta, 2008), que fui, aos poucos e sem nem me dar conta, me posicionando como dramaturgista e “metendo o bedelho” na direção.

Se começo a introdução por esta narrativa é justamente para situar este trabalho de pesquisa no preciso momento em que ele surgiu, quando me reconheci como escritora de palco e sobretudo como “mulher de teatro”. Venho de uma geração que se formou no início dos anos 2000, onde cansávamos de ouvir a famosa expressão, “homem de teatro”. Gozando deste prestigioso status, os “homens de teatro” eram aqueles incontestáveis mestres da arte teatral, tais como, Gê Martur, B de Paiva, Hugo

¹ Todas as pessoas citadas neste trabalho, tanto os/as integrantes da Cia Setor de Áreas Isoladas, quanto os(as) outros(as) artistas que colaboraram e participaram de seus projetos foram consultadas sobre a utilização de seus nomes próprios verdadeiros e manifestaram seus acordos.

Rodas – em nossa esfera local – Zé Celso, Antônio Abujamra, Augusto Boal, Antunes Filho – em esfera nacional – Stanislavski, Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook, etc, na internacional. Contudo, as “mulheres de teatro” sempre estiveram lá, em todas estas esferas, Gisele Rodrigues, Nitza Tenenblat, Márcia Duarte, Bidô Galvão, Kênia Dias, Míriam Virna, Myriam Muniz, Bibi Ferreira, Bia Lessa, Georgette Fadell, Janaína Leite, Grace Passô, Ariane Mnouchkine, Anne Bogart, Katie Mitchell, Angélica Liddell...

Naquela época, empoderamento feminino era uma expressão que nem se conhecia, e o sonho comum da maioria das jovens mulheres que se aventuravam pela arte teatral, era ser uma atriz reconhecida que tivesse a sorte de se tornar “massa de modelar” na mão de um destes grandes “homens de teatro”. Enquanto eles gozavam de espaço, reconhecimento e privilégios no papel de diretores, dramaturgos e encenadores, para a maioria das mulheres, adquirir sucesso e prestígio era se tornar uma grande atriz, cujo maior estandarte em nosso teatro era – e ainda é – a figura de Fernanda Montenegro, a “grande dama” do teatro brasileiro, ao lado de outros nomes como Dulcina de Moraes, Cacilda Becker, Tônia Carreiro, Marília Pêra, muitas vezes chamadas também de divas. Para quem quisesse se arriscar no mercado da televisão poderia sonhar em se tornar uma estrela da novela das nove, como Lília Cabral, Marieta Severo, Renata Sorah, Regina Casé...

Nesta época, um episódio marcante para mim, aconteceu ainda muito jovem, com cerca de dezoito anos de idade quando um professor do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília me procurou para informar que um “olheiro” da Rede Globo estava na cidade “à caça” de jovens boas atrizes iniciantes para cadastrar na emissora. Disse-me que era uma oportunidade muito boa e que eu deveria considerar. No auge da minha militância pela arte teatral e munida daquela arrogância natural – e a meu ver saudável – da juventude, recusei o conselho de imediato, o que o deixou surpreso, dizendo que meu objetivo era o teatro e não a televisão.

De fato, eu nunca sonhei em ser estrela de novela, mas cheguei a vacilar em alguns momentos na ideia de “tentar a vida na babilônia” ao constatar que a televisão, além de ser um terreno de maior estabilidade financeira, também reunia grandes artistas e que apesar de exercer uma influência *bestializante* em muitas esferas, também cumpre um papel social importante, especialmente quando dispõe de obras notáveis de teledramaturgia. Porém, toda vez que ouvia de amigas e alguns amigos, que o famoso “teste do sofá” não era lenda e muitas outras histórias de assédio sexual e moral de

amigas próximas que estavam nesta empreitada, era afastada por um sentimento de repulsa que nunca consegui ignorar.

Quanto aos episódios da minha juventude como atriz de teatro, cito uma viagem que fiz para São Paulo, sozinha, aos quinze anos de idade, para tentar uma vaga no famoso e respeitado CPT (Centro de Pesquisa Teatral), na esperança de poder ser ungida pelo óleo essencial das mãos de Antunes Filho, mas, não passei nem da primeira fase da seleção. Na época, foi devastador, hoje, ao saber de alguns relatos de assédio que Antunes protagonizava² com seus pupilos e pupilas, agradeço. Mais tarde, “caí nas graças” de Hugo Rodas, com quem trabalhei em diversos espetáculos, tendo a sorte de nunca ter sido humilhada durante os processos de ensaios com sua famosa frase: “Vaca! Faz Muuu！”, que exclamava aos berros toda vez que alguém errava ou não chegava onde ele queria, dentre outros disparates que presenciei em muitas de suas aulas e ensaios. Tive também a oportunidade de trabalhar com o “monstro sagrado”, Antônio Abujamra, que em um dos ensaios de um espetáculo me agarrou pelo braço e disse: “Nossa! Seu braço é um convite ao estupro!”.

Mas, se evoco estes episódios, nada edificantes para a memória destes “homens de teatro” – que Dioniso os tenha – não é para manchar seus legados, pois reconheço e respeito suas contribuições em nossa arte e em nosso país, mas, sim, para trazer em imagens o ambiente machista e misógino onde cresci como atriz. As palavras, dama e diva sempre me incomodaram. A meu ver, não passam de uma maneira de *glamourizar* a figura feminina³ reduzindo-a a um produto midiático, preso a um ideal de beleza e sucesso capitalista que só tangencia sua atividade nas artes cênicas.

Longe de querer julgar minhas pares, que, de fato, percebem o desejo de sucesso como atriz como sua maior realização, chamo a atenção para o fato de que muitas vezes não ousamos desejar outra coisa na carreira teatral, pelo simples fato de não haver espaço para tanto. Enquanto nossa maior aspiração permanece ser dama, diva ou estrela, não se questiona a supremacia masculina nos papéis de liderança ou de

² Os casos ganharam maior notoriedade depois de uma denúncia do ator Ary França, que usou suas redes sociais para relatar casos de assédio vividos por ele em alguns trabalhos com o diretor. Sua denúncia suscitou uma série de outros relatos vividos por algumas de suas atrizes e atores. Disponível em: <https://portaldosatores.com/2017/11/20/denuncia-ator-acusa-antunes-filho-nas-redes-sociais-berros-pressao-um-espirito-de-delacao-e-uma-politica-sexual-bem-particular/> (acessado pela última vez em 09/03/2025).

³ Ao longo de todo este trabalho, a utilização da palavra feminina faz referência a aquilo que possa dizer respeito à uma mulher, repudiando, contudo, qualquer significado sexista que esta palavra possa carregar como aqueles vinculados à questão de uma suposta feminilidade que estaria implícita nas mulheres por papéis de gênero socialmente impostos.

autonomia criativa. Não representamos nenhum risco a essa hegemonia, enquanto somos “massa de modelar” ou um lindo enfeite para atrair o público. Quantas vezes ouvi em rodas de homens, ao divulgar alguma peça em que eu trabalhava, a pergunta: “tem mulher pelada? Se tiver eu vou!”, ao que se seguiam largas gargalhadas masculinas... Ou, quando ia divulgar meus próprios trabalhos de direção: “ah, legal, quem é o diretor?” ao que eu tinha que responder : “a diretora sou eu”, ao que se seguia uma expressão de surpresa.

Durante esses anos de experiência como atriz debutante é que fui, intuitivamente, escolhendo a direção e a dramaturgia como um caminho de autonomia e emancipação. A primeira experiência, ainda na universidade, durante a disciplina de Introdução à Direção, em que me dediquei a adaptar poemas de Fernando Pessoa para a cena, entendi a potência de exercer aquela função, não pela vaidade, mas pela liberdade de discurso que ela possibilitava. Mas foi somente mais tarde, depois que fui escolhida para assumir a direção e a dramaturgia de uma peça que também se derivava de uma experiência nesta disciplina, que foi despertando em mim o gérmen da feminista que iria “sair do armário” muitos anos depois.

Neste processo, conheci a potência de um coletivo de mulheres. Este coletivo foi o que manteve vivo o desejo de criar e continuar a trajetória da nossa companhia, além de ter sido a base que me sustentou quando – e desta vez, totalmente fora do contexto acadêmico – escolhi dirigir e fazer a dramaturgia do espetáculo que iria retomar as nossas atividades. Foi esta experiência que me levou a ocupar o lugar onde me encontro hoje, escritora de palco, pesquisadora e feminista.

Desta maneira, este trabalho terá como foco principal esta atividade, a análise de processos de escritura de palco femininas e feministas no teatro contemporâneo enquanto práticas de emancipação feminina e desarmamento de sistemas de opressão de gênero. O mesmo se apresentará em três partes.

A primeira delas tratará de processos de escritura artística, tanto no teatro quanto na literatura, e da diferenciação entre uma tradição masculina e feminina nesta atividade. O primeiro capítulo trará uma exposição historiográfica aprofundada sobre as mudanças no conceito de dramaturgia no teatro contemporâneo. Tendo como marco inicial a ideia de “morte do drama” difundida pela teoria do teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann, veremos como foi se dando a mutação do conceito de dramaturgia, explorando questões como o status do texto, a invasão da performance e de outras artes no que se chama hoje de teatro performativo, defendido por teóricos

como Joseph Danan e Josétte Féral, para chegar, enfim, a ideia de emancipação da arte teatral do domínio da literatura, onde a dramaturgia e o papel do(a) dramaturgo(a) tiveram seus contornos alargados, explorando sobretudo os estudos de Bernard Dort. Inerente ao teatro e autônoma, defenderemos a ideia de que na escritura cênica tudo inscreve dramaturgia: iluminação, figurinos, música, palavras, corpo, jogo dos atores, etc.

Chegarei, enfim, à definição do termo escritura de palco como uma escritura cênica que se constrói ao longo do processo, brotando diretamente do palco/sala de ensaio. Apoiando-me nos estudos de Bruno Tackels, Sílvia Fernandes e outros(as) autores(as), sublinho nesta atividade a não separação entre a direção e a dramaturgia, reconhecendo em um só gesto de criação as duas atividades, fundando, assim, o(a) escritor(a) de palco. Dentro desta ideia exponho a pluralidade da atividade, ora reconhecendo-a no terreno da criação em coletivo (Tenenblat, 2015) ora como trabalho independente. Abordarei também, como a evolução da dramaturgia possibilitou que grupos historicamente excluídos ganhassem maior espaço e destaque no fazer teatral, enriquecendo e pluralizando a cena contemporânea.

Veremos, em seguida, como se deu o desenvolvimento de uma linguagem de composição dramatúrgica autoral em criação coletiva (Trotta, 2008), na companhia Setor de Áreas Isoladas, desembocando na escritura de palco, através de uma análise de seus três primeiros espetáculos. Abordaremos aqui as ideias de teatro de grupo, criação coletiva, processo colaborativo e autoralidade através das pesquisas de Rosyane Trotta, assim como os conceitos de criação em coletivo de Nitza Tenenblat.

Tal análise historiográfica e teórico-conceitual faz-se necessária para uma melhor compreensão dos modos de produção que citarei ao longo desta pesquisa, onde o(a) escritor(a) de palco não opera somente como encenador(a) ou diretor(a), mas sim, enquanto figura híbrida, diretor(a)- dramaturgo(a) na composição de suas obras cênicas, utilizando a escritura de palco enquanto metodologia de trabalho que pressupõe a escritura de um espetáculo e não de um texto teatral. Desta maneira, busquei realizar um recorte que também se baseou no trabalho de artistas que utilizam a escritura de palco como prática subversiva voltada à autonomia feminina no teatro e ao desmonte de estruturas dominantes de opressão de gênero.

No segundo capítulo, tratarei de escrituras femininas. Partindo do conceito de *écriture féminine* de Hélène Cixous (2022), defenderemos a existência de uma escritura feminina e uma escritura masculina contextualizando-as em uma análise de gênero,

através de teóricas como Valeska Zanello e bel hooks. Entenderemos as diferenças da atividade da escrita para os dois gêneros, abordando a ideia de tradição como norteadora deste processo. Em um primeiro momento, abordarei a ideia de escritura feminina sob a tradição masculina, tendo a figura mitológica de Narciso como símbolo do sistema falocêntrico do patriarcado convencional. Tomando como linha do tempo a análise de Virgínia Woolf sobre o hábito da escrita no gênero feminino através da obra, *Um quarto só seu* (2019), iremos refletir sobre diversos obstáculos para a atividade da escrita para o gênero feminino, abordando questões como maternidade, dependência financeira, misoginia, feminicídio, entre outras. Tal reflexão pretende demonstrar que a opressão exercida pelo patriarcado convencional sobre à atividade da escrita feminina levou-a a ser, ainda na atualidade, uma prática em construção, à procura de sua tradição, não para se opor à escrita masculina mas para se impor como escritura da diferença (Derrida, 2011).

Desta maneira, o trabalho demonstrará, em um segundo momento, como a escritura feminina pode operar como importante arma subversiva e política nas lutas feministas para a desarticulação de sistemas de opressão de gênero. Partiremos assim, da releitura da figura mitológica da Medusa a partir da obra, *O riso da Medusa* (Cixous, 2022), para definir as características desta prática em construção, assim como para enumerar os maiores impedimentos para a inscrição desta prática na sociedade do patriarcado hegemônico atual.

Em um terceiro momento irei expor como se originou a minha prática de escritura de palco na companhia Setor de Áreas Isoladas através da análise dos processos de criação de duas obras componentes de uma trilogia teatral dedicada ao escritor Anton Chekhov. Exporei também, como o nosso coletivo se reestabeleceu como um grupo de gestão feminina após o afastamento de dois integrantes que atuavam como diretores oficiais do mesmo.

A segunda parte do trabalho, revelará uma cartografia do percurso da companhia S.A.I. a partir das circulações, temporadas e turnês vividas com o espetáculo, *A Moscou! Um palimpsesto* e da busca por um novo espetáculo rumo a uma trilogia tchekhoviana. Tal movimento tem o objetivo de demonstrar como eu assumi uma voz feminista dentro deste coletivo – e através desta pesquisa – que impactaram diretamente o coletivo provocando um desequilíbrio ideológico e a abertura a novos caminhos.

No terceiro capítulo, irei abordar os processos criativos que nos levaram a constituir uma primeira versão do espetáculo, Júpiter e a Gaivota. É impossível viver sem o teatro!, a partir de A Gaivota, de Tchekhov; as investidas de nosso núcleo de produção e nossas estratégias de sobrevivência à pandemia de Covid 19. O objetivo é revelar o caminho percorrido pela companhia a fim de melhor abordar as crises internas e algumas questões relacionadas à opressão de gênero vividas no e pelo coletivo⁴.

No quarto capítulo, relatarei os episódios mencionados, dividindo-os em duas partes. A primeira trata dos episódios vividos por mim, enquanto diretora, e decorrentes das relações com alguns integrantes homens do coletivo, com o intuito de analisá-los e problematizá-los. Mostrarei como tais episódios me levaram a adotar outras posturas dentro da companhia, as quais impactaram diretamente nas escolhas de criação e das parcerias de trabalho. A segunda refere-se a um episódio de opressão de gênero vivido pela companhia com a Secretaria de Cultura do Distrito Federal, em 2023, a partir da desclassificação de um projeto de criação de cunho feminista por um parecerista com antecedentes criminais relacionados à violência contra a mulher. Encerrando o capítulo, analisarei como a minha atividade como militante feminista, levou-nos a um desequilíbrio ideológico dentro da companhia, enfraquecendo as relações internas e abrindo brechas para novos caminhos. Tal análise é feita em diálogo com as autoras Valeska Zanello, bel hooks e Virginie Despentes.

No quinto capítulo, abordarei como estes novos caminhos me apontaram para o reconhecimento de uma necessidade genuína de assumir uma voz autoral como escritora de palco para além da companhia e de uma maior autonomia na criação e na gestão dos projetos. Farei assim, uma análise reflexiva e crítica sobre uma certa “crise de identidade” da companhia, após um ciclo de 10 anos em que estive como diretora artística da mesma, abordando as fricções e estranhamentos presentes nas relações do núcleo de gestão e manutenção da mesma, que iriam culminar no meu afastamento da direção do grupo mais tarde.

A terceira parte deste trabalho, revelará a cartografia do processo criativo do espetáculo, Júpiter e a Gaivota. É impossível viver sem o teatro!, criado ao longo do

⁴ A opção por um caráter univocal dos relatos contidos ao longo deste trabalho, tanto aqueles relacionados às crises internas da companhia Setor de Áreas Isoladas, quanto aos episódios de opressão de gênero narrados, diz respeito a uma necessidade particular e legítima de “erguer a voz” (hooks, 2022) em relação ao coletivo na busca por uma emancipação enquanto diretora, dramaturga e gestora. Esta opção não demonstra qualquer tipo de invisibilização de “outras vozes”, é apenas uma diretriz ideológica clara ao conceder público e privado com as escritas de si.

último ano desta pesquisa, como resultado prático da mesma. Tratarei deste tema em duas partes, uma que se destina a minha atuação como diretora de atores, expondo o processo de criação da cena ao palco, e uma segunda parte que se voltará para a minha atuação como dramaturga.

No sexto capítulo, escrito em forma de “diário de bordo”, abordarei o processo de criação a partir das relações interpessoais da equipe, com o objetivo de explorar como sistemas de opressão de gênero, machismo, misoginia e isolamento podem operar dentro de um coletivo teatral e como eles foram desarmados neste processo. Abordarei também como tais experiências me serviram como um certo estágio probatório, onde tive que aprender a enxergar, aceitar e confrontar minhas próprias limitações e obstáculos para romper com a minha própria subjetivação, imposta pelos dispositivos amoroso e materno (Zanello, 2018), em prol da “saúde” daquele processo e de seus(suas) agentes e para, finalmente, erguer minha voz (hooks, 2019) enquanto diretora e líder de um processo.

No sétimo capítulo, tratarei da escritura cênica propriamente dita de Júpiter e a Gaivota. É impossível viver sem o teatro!, onde farei uma análise detalhada de como ocorreu a formação do roteiro dramatúrgico do espetáculo. Analisarei um primeiro movimento, que foi a reescrita da narrativa de A Gaivota, de Tchekhov, através de um gesto subversivo de intrusão, dialogando com a obra original e com o autor, a fim de provocar sua atualização através da frição com novos textos, questionamentos e materiais. O segundo movimento tratará do meu processo de escritura autoral, onde compus uma narrativa autoficcional que atravessa a narrativa dos personagens tchekhovianos, carregando para a obra outras narrativas femininas, diálogos com outras autoras tais como, Virgínia Woolf e Hélène Cixous, e as principais questões desta pesquisa.

PARTE I

ESCRITURAS, MEDUSAS E NARCISOS

CAPÍTULO 1

ESCRITURAS DE PALCO

1.1 – O teatro emancipado: da crise do drama ao poema coletivo.

Acredito que a primeira vez que tenha ouvido o termo escritura de palco foi em Paris entre 2014 e 2015, quando realizava meu mestrado na Université Sorbonne Nouvelle, e a expressão se fazia corrente no meio acadêmico e teatral para nomear o trabalho daqueles(as) diretores(as) que não eram apenas diretores(as), mas também, dramaturgos(as), dramaturgistas e por vezes também atores (atrizes) em suas próprias obras. Essa ideia me atraía bastante pois, mesmo sem ainda tomar consciência de que era este o lugar que me identificaria como artista da cena – fato que só se concretizou recentemente e justamente durante o período de ajustes do projeto desta pesquisa, juntamente com a minha orientadora – havia nela um *modus operandi* muito similar à prática da companhia Setor de Áreas Isoladas.

Durante os anos iniciais de atuação nesta companhia, ouvíamos falar sobre teatro pós-dramático, crise ou morte do drama, teatro performativo, teatralidade x performatividade... Mas, como jovens artistas, interessados, sobretudo, na prática, não nos preocupávamos em aprofundar conceitos teóricos ou em tentar “etiquetar” nosso trabalho, enquadrando-o em alguma espécie de categoria. Com o mestrado e o doutorado, entendi que aliar a pesquisa acadêmica à prática da cena me completava como artista e me permitia conquistar mais autonomia como escritora de palco, atriz e também, como pesquisadora.

Foi então, durante à referida estadia na França e frequentando as aulas dos professores, Joseph Danan, Josette Féral e Christophe Triaud, que pude desfrutar de um aprofundamento no estudo e no pensamento do teatro contemporâneo. Nesta fase, e a partir das pesquisas de teóricos como Bernard Dort e Jacques Rancière e suas obras⁵ sobre emancipação, comecei a atentar-me para a noção de um teatro emancipado, já não submisso à literatura, restituído de suas próprias leis, gramática e alfabeto.

⁵ DORT, Bernard, *La représentation émancipée*. Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2009 e RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Floch, La Fabrique éditions, 2008.

É a partir daqui que gostaria de iniciar as reflexões sobre a práxis da escritura a partir da cena, destacando-a enquanto ato subversivo pelo qual os(as) artistas cênicos(as) de hoje buscam retratar o nosso mundo, instaurando crises e promovendo as transformações necessárias, afim de reencontrar a própria origem do teatro: arte do presente e do coletivo.

1.1.1 – Por que *escritura*?

Primeiramente, gostaria de esclarecer porque optei por usar nesta pesquisa a palavra escritura ao invés de escrita em referência aos processos contemporâneos de composição cênica e em especial aqueles realizados por mulheres. Em francês, há somente a palavra *écriture* para nomear o processo de expressão gráfica da fala ou do pensamento. Já em português, temos as palavras escrita e escritura para as quais existem várias acepções e das quais ressalto:

Escrita: 1) Ato ou efeito de escrever; redação; escritura. 2) Representação da linguagem falada, valendo-se de letras ou caracteres gráficos. (...) 8) Arte técnica, método individual de expressão literária; escritura, estilo.

Escritura: 1) Documento legal, em forma escrita, lavrado em cartório por oficial público, especialmente título de propriedade de imóvel; escritura pública. 2) escrita. (...) 4) Para o filósofo franco-argeliano Jacques Derrida (1930-2004), a escritura, especialmente a grafada, concentra em si a característica da diferença, entendida como traços, letras, entre outros caracteres residuais e sinalizadores de um estilo e um tempo; eminentemente ambígua, manifesta-se, por natureza, como uma pergunta sempre aberta que, gerando os processos de significação, rejeita interpretações fechadas e pretensiosamente totalizantes. 5) Processo e manifestação da linguagem literária que explicita a individualidade de um escritor que se instaura em sua liberdade de escolha quanto a vinculações estéticas e linguísticas, opções filosóficas, filiações sociais ou político-partidárias etc. como sujeito de um discurso, entendido não como o ser de carne e osso, ontologicamente constituído, mas como implicitamente criado e caracterizado a partir do texto, pela escrita.⁶

Uma vez que os processos de escrita investigados neste trabalho não se referem ao mero processo de representação da fala, a escrita gráfica, mas sim a um tipo de escrita que não é ordinária, ou seja, uma escrita que ultrapassa a ideia da caneta sobre o papel, palavras construindo um texto pictográfico, uma escrita performativa, sendo o espetáculo e o grupo sujeitos de um discurso, carregados de sua própria identidade, me

⁶ Extraído do dicionário Michaelis online, <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/> consultado em 25/04/2022.

parece muito mais justo ao tema aproveitar a riqueza lexical de nosso idioma e empregar então, a palavra escritura. Voltando-me para as acepções relacionadas à filosofia e à critica literária cito, Jacques Derrida, no capítulo, O fim do livro e o começo da escritura da obra, Gramatologia:

Há, agora, a tendência a designar por “escritura” tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada; e a partir daí, tudo o que pode dar lugar à uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também, “escritura” pictural, musical, escultural, etc. (Derrida, 1973: 10/11).

Se analisarmos ainda o emprego do sufixo *-ura* no português do Brasil, vemos que ele designa uma ação ou seu efeito, no caso, o pretérito de uma ação. A partir daí, entendo ainda que a ideia de ação embutida na palavra se relaciona perfeitamente com a etimologia da palavra drama, originária do grego antigo e que significa ação.

Desta maneira, para além do seu significado mais corrente no português do Brasil, ou seja, um documento que atesta a posse de algo, a escritura de um terreno, por exemplo – ela também refere-se a aquilo que é produto da ação de escrever. De onde podemos empregá-la também para designar a maneira pela qual alguém escreve, seu estilo, ou ainda aquilo que lhe permite a *diferença* (Derrida, 2011). A relação com o pretérito, me leva também a pensar na ideia de rastro, aquilo que ficou escrito pelo(a) outro(a), como pegadas, pistas, traços... O que na noção derridiana e segundo Denise Dardeau, se definiria como,

(...) uma *outra* forma de pensar a alteridade, ou como o (não) lugar da alteridade, uma vez que o rastro não é nem presença, nem ausência. É um entre que respeita a herança, o assombramento do outro e reconhece, por conseguinte, a impossibilidade do acesso à alteridade enquanto tal, dado que o outro sempre já se nos escapou. (Dardeau, 2012)

Retornando ao significado usual da palavra em nossa língua, ou seja, documento que legitima a posse de algo, quero aqui alargá-lo metaforicamente à questão nevrágica desta pesquisa: a legitimação de uma escritura feminina e feminista hoje. Se pensarmos que uma escritura é aquilo que torna o(a) posseiro(a) proprietário(a) legítimo(a) e inquestionável de um bem, quero aqui pensar na escritura feminina e feminista como um ato de afirmação identitária no qual a escritora, seja ela de palco ou não, reconhece-se e posiciona-se dentro da sociedade do patriarcado hegemônico.

Legitimar-se através de nossa própria escritura permite-nos caminhar no sentido em que Virgínia Woolf apontava ainda em 1928⁷: procurar a *escrita da mulher*, dissociada de uma tradição masculina. Aqui, vejo a palavra dar conta de dois movimentos cruciais para este fim: *a ação* de inscrever-se como mulher em uma escrita da *diferença* e deixar *um rastro* para que outras possam seguir na construção de uma tradição própria. Assunto que abordaremos com maior profundidade no próximo capítulo.

Finalmente, gosto ainda de pensar na ideia de artesania que a palavra escritura infere quando a relacionamos, por exemplo, com outras, como: *feitura, manufatura, costura, urdidura...* palavras que frequentemente surgem quando buscamos relatar os processos de criação dramatúrgicos. Neste sentido, poderíamos relacioná-la ainda a outras, como, *partitura, rachadura, fissura, ruptura*, palavras que criam imagens bastante eloquentes quando tentamos definir a pluralidade de formas da dramaturgia contemporânea.

Na ideia de *rachadura*, por exemplo, encontro ressonância com o conceito de *écriture féminine* em Hélène Cixous: uma vez que a única tradição da qual as mulheres dispõem para escrever é a masculina, Cixous propõe que escrevamos “roubando” (dela), porém, “voando” (em um salto) para além dela⁸ (Cixous, 2022). Pois bem, me parece, que é neste entre, nestas fissuras da tradição masculina que nos posicionamos para dar este salto em um vôo-roubo. Contudo, deste assunto, falaremos mais tarde.

1.1.2 – Invasões, mutações e crises

Precisamos de novas formas. De novas formas, sim, e, se não existirem, então é melhor que não haja nada.

*Anton Tchekhov
(A Gaivota)*

⁷ Refiro-me aqui à palestra conferida por Woolf às alunas da Universidade de Girton, em 1928, na Inglaterra, sobre o tema: as mulheres e a literatura. Mais tarde, o ensaio foi publicado como o livro Um quarto só seu.

⁸ Refiro-me à obra O Riso da Medusa, onde Cixous se utiliza do duplo sentido da palavra francesa *voler*, que em português seria traduzida como voar ou roubar.

Passemos agora ao assunto da escritura de palco – escrituras de palco, na realidade, uma vez que são plurais – ou seja, ao ato de composição de um espetáculo cênico, de uma escritura performática, se assim quisermos. Gostaria de partir dos estudos de Bruno Tackels, teórico que dedicou seis ensaios ao trabalho de renomados(as) escritores(as) de palco da cena europeia⁹ e um sétimo, intitulado, *Écritures de plateau* (2019), à “tentativa de descrever as grandes mutações que afetam a cena contemporânea nos últimos vinte anos.”¹⁰ (Tackels, 2019: 13).

Segundo o autor, tais mutações decorrem de uma crise do teatro, aquela mesma apontada por Hans-Thies Lehmann, que o levou a cunhar o polêmico termo teatro pós-dramático (Lehmann, 2002). A crise que colocou em xeque o teatro textocêntrico, ou seja, onde a peça literária pré-existente era ponto de partida para qualquer criação. A pesquisa de Tackels vem justamente colocar luz sobre o trabalho desses “artesãos do palco (que) procuram e inventam hoje novas relações com a escritura”¹¹ (Tackels, 2019: 14).

Essas relações instauraram, por sua vez, outras crises, rompendo com a expectativa do público mais conservador e das mídias, a exemplo do Festival de Avignon de 2005. Um dos festivais mais importantes do mundo, o Festival de Avignon construiu-se como lugar de fricção entre teatro e política, constituindo-se como uma vitrine do que há de mais inovador na produção cênica, em sua grande maioria, europeia. A edição de 2005 mereceu um estudo de caso publicado como *Le cas Avignon 2005* (Banu e Tackels, 2005), por ter sido uma espécie de “gota d’água” nas discussões entre o que era e o que não era teatro, ao apresentar, em sua grande maioria, obras que não se apoiavam em textos dramáticos, as ditas peças de teatro. Vincent Baudriller, diretor da edição de 2005, falou sobre a curadoria:

Nós escolhemos também este ano apresentar o teatro na diversidade de suas formas. Inicialmente, um teatro da escrita, do texto, clássico ou contemporâneo, mas também um teatro baseado mais no corpo com a dança, ou a imagem com o teatro visual (Romeo Castelucci) ou a performance (Marina Abramovic). Este festival foi concebido como um lugar de diálogos entre essas escrituras de palco. Os artistas que foram

⁹ Os seis ensaios constituem uma série chamada *Écrivains de plateau*, publicados pela editora Les solitaires intempestifs e se voltam a análise do trabalho de seis grandes escritores de palco europeus: Romeo Castelucci, François Tanguy, Anatoli Vassiliev, Rodrigo García, Pippo Delbono e Ariane Mnouchkine. O sétimo ensaio voltou-se à prática da escritura de palco em si.

¹⁰ tentative de description des grandes mutations qui affectent la scène contemporaine depuis une vingtaine d’années. (Minha tradução).

¹¹ artisans du plateau (qui) cherchent et inventent aujourd’hui de nouvelles relations à l’écriture. (Minha tradução).

convidados não param de pesquisar o teatro de hoje, de inventar as formas do teatro de amanhã e de fazê-las, não as opondo, mas confrontando-as, criando um diálogo entre as obras, entre as linguagens propostas nos palcos.¹² (apud Banu e Tackels, 2005: 20).

O que se passou é que, ainda que o festival de Avignon tenha como principal meta reunir as produções mais vanguardistas da cena teatral a cada ano, a edição de 2005 chocou grande parte dos espectadores causando embates e polarizações, sobretudo, entre os defensores do dito “teatro do texto” em detrimento do “teatro de imagem”. A queixa mais presente era a de que havia uma espécie de invasão das artes plásticas, da dança e da performance, como se o “poema dramático” estivesse ameaçado.

Na verdade, o que se “atacava” era a tradição do texto no teatro, da obra literária, assim como a hegemonia do *teatro do diretor*, em vigor no teatro europeu desde sua invenção, no final do século XIX. A “ordem” ainda não tinha sido tão radicalmente atacada até então, digo, aquela ordem que definia cada papel em seu lugar: o autor dramático e sua obra no topo, o diretor a serviço dele, os atores e todo o resto dos elementos da cena a serviço do diretor. Como escreveu Tackels a respeito das polêmicas:

A edição deste ano dá voz a artistas que inventam narrativas a partir de outras gramáticas, fora da sacrossanta origem do repertório dramático. E, no entanto, trata-se de formas teatrais, que convocam e confrontam incontestavelmente corpos, vozes e poemas. Se ouvimos que isso não se trata de teatro, é porque esses artistas (des)ordenam de outra maneira a hierarquia que sustentava esses três componentes, corpo, voz e poema. E fazem entrar em cena um corpo estrangeiro, um outro absoluto: a música, o corpo do escritor, de um artista visual...¹³ (Tackels in Banu e Tackels, 2005: 208).

Na programação de 2005, o público foi confrontado a espetáculos que traziam, de fato, a invasão das artes plásticas, da dança, da performance e da tecnologia,

¹² Nous avons fait aussi le choix cette année de présenter le théâtre dans la diversité de ses formes. D’abord un théâtre de l’écriture, du texte, classique ou contemporain, mais aussi un théâtre s’appuyant plus sur les corps avec la danse, ou l’image avec le théâtre visuel (Romeo Castelucci) ou la performance (Marina Abramovic). Ce festival a été conçu comme un endroit de dialogues entre ces écritures de plateau. Les artistes qui ont été invités ne cessent de rechercher le théâtre d’aujourd’hui, d’inventer les formes du théâtre de demain et de les faire, non pas en les opposant mais en les confrontant, en créant un dialogue entre les œuvres, entre les langages proposés sur les plateaux. (Minha tradução).

¹³ L’édition de cette année donne la parole à des artistes qui inventent des récits à partir d’autres grammaires, en dehors de la sacrosainte origine du répertoire dramatique. Et pourtant, il s’agit bien des formes théâtrales, qui convoquent et confrontent incontestablement corps, voix et poèmes. Si l’on entend dire qu’il ne s’agit pas de théâtre, c’est en fait parce que ces artistes (dés)ordonnent autrement la hiérarchie qui tenait ces trois composantes, corps, voix et poème. Et font entrer sur scène un corps étranger, un autre absolu: musique, corps d’écrivain, plasticien... (Minha tradução).

contando com nomes como Romeo Castelucci, Rodrigo García e Marina Abramovic. Castelucci apresentava, por exemplo, sua versão de Inferno, de Dante Alighieri, sem conter nenhuma palavra do romance. O público se dividia entre espectadores que rejeitavam os espetáculos, deixando a sala no meio das apresentações e outros que vivamente aplaudiam as novas manifestações. A imprensa conservadora sensacionalizava com manchetes como “Sem teatro em Avignon este ano”¹⁴ ou “Catastrófico desastre artístico e moral”¹⁵.

No Brasil, podemos considerar que as rupturas com o teatro dramático, textocêntrico, começaram a se manifestar a partir dos anos 70, com o movimento antropofágico e grupos como o Teatro de Arena e o Grupo Oficina, subvertendo os valores clássicos do teatro europeu que companhias como a famosa TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) buscavam reproduzir. Ao longo das décadas seguintes, encenadores como Gerald Thomas e Enrique Diaz dialogavam com esses novos modos de produção, onde a liberdade em relação ao texto dramático lhes conferia espaço para desenvolver o que Sílvia Fernandes chamou de “o lento trabalho de elaboração de uma escritura própria, iniciando o movimento de justaposição do texto cênico ao dramático, até que o primeiro adquira plena autonomia” (Fernandes, 2010: p.162). Grupos como o Teatro da Vertigem, a Companhia dos Atores e a Companhia do Latão, apresentavam trabalhos autorais onde os espaços públicos muitas vezes se tornavam protagonistas dos espetáculos. Abriu-se espaço para obras que

se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido. (Fernandes, 2010: p. 43)

A grande crise do drama tornou-se, assim, absolutamente evidente perante a todas essas mutações da cena teatral, palavra que também foi escolhida por Joseph Danan para começar um ensaio sobre a questão do texto no teatro contemporâneo:

O livro que você acaba de abrir (o livro que começo a escrever nesse 16 de julho de 2012) obedece a uma dupla necessidade. A de um pesquisador que deseja compreender melhor as profundas mutações da cena teatral contemporânea. A de um autor dramático

¹⁴ Frases publicadas na reportagem de 21 de julho de 2005 no jornal *Le Figaro*.

¹⁵ *idem*

à beira da impossibilidade de escrever diante dessas mutações e que se pergunta como continuar.¹⁶ (Danan, 2013: 5).

Para Danan, essas mutações se devem, em grande parte, à invasão da performance no teatro, utilizando em sua reflexão duas noções do termo: a “performance no sentido vasto” e a “performance no sentido restrito”. A primeira estaria ligada à definição de *performing arts*, artes da cena, a performance que remete ao ato teatral em si no presente, na sua relação com os expectadores. (Danan, 2013: 7). O autor cita como exemplo, Richard Schechner como um pesquisador/artista que estendeu esse sentido vasto da performance ao campo antropológico, onde a ideia de cultura depassa o teatro, incluindo nessa definição toda espécie de ritual, o jogo, os esportes, etc. Danan evoca, assim, a seguinte definição de teatro:

O teatro é antes de tudo um espetáculo, uma performance efêmera, atores que se colocam diante de espectadores que assistem, um trabalho corporal, um exercício vocal e gestual *dirigidos*, na maioria das vezes em um determinado lugar e em um determinado cenário. Nisto, ele não está necessariamente vinculado a um texto previamente escrito, e não necessariamente dá origem à publicação de um texto.¹⁷ (apud Biet e Triaud, 2013: 6/7).

Em sua análise, o autor nos chama a atenção para o fato de que a performance, no sentido vasto, é inerente ao teatro, onde o texto literário pode ser visto como secundário, facultativo (Danan, 2013: 7). O pesquisador expõe alguns exemplos de espetáculos que passaram a rejeitar a forma dramática, textocêntrica e mesmo negar as leis aristotélicas do teatro como *Outrage au public*¹⁸ de Peter Handke e Catherine¹⁹ de Antoine Vitez. Tais artistas, cada um a sua maneira, vinham se dedicando a explorar o teatro enquanto performance separado da necessidade de um texto literário, ou seja, negando as categorias do drama, ou colocando-o em segundo, terceiro plano.

Quanto à segunda acepção da palavra, que Danan chama de “performance no sentido restrito”, estaria relacionada à *performance art*, “do lado das artes plásticas,

¹⁶ Le livre que vous venez d’ouvrir (le livre que je commence à écrire ce 16 juillet 2012) obéit à une double nécessité. Celle d’un chercheur désireux de mieux comprendre les profondes mutations de la scène théâtrale contemporaine. Celle d’un auteur dramatique au bord de l’impossibilité d’écrire face à ces mutations et qui se demande comment poursuivre. (Minha tradução).

¹⁷ Le théâtre est d’abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressés, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. En cela, il n’est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit, et ne donne pas nécessairement lieu à la publication d’un écrit. (Minha tradução).

¹⁸ Peça publicada em 1966 e dirigida no mesmo ano por Claus Peymann no Theater am Turm de Frankfurt.

¹⁹ Criado por Vitez em 1975 a partir do romance *Les Cloches de Bâle*.

tendendo a se apoiar mais sobre a imagem e o corpo do que sobre um texto”²⁰ (Danan, 2013: 8), visando a realização de uma ação real, sem mímesis. Como exemplos de artistas da *performance art* ele cita, Marina Abramovic, Joseph Beuys e Chris Burden. O autor lista suas principais características:

- o envolvimento do corpo do próprio artista;
- a não separação entre arte e vida (ou o abalo desta fronteira);
- a importância primordial do corpo;
- a singularidade do evento, o papel do imprevisto, do incontrolável, do improvisado, em todo o caso, a efemeridade da coisa;
- o compartilhamento de uma experiência;
- o protesto, a contestação (do academicismo/do poder político);
- a transgressão, a provocação, a subversão;
- a reivindicação feminista, a questão do “gênero” e da identidade sexual;
- a marginalidade, sempre em tensão com uma recuperação efetiva ou possível.²¹ (Danan, 2013: 22)

Para Danan, o que se torna relevante é colocar estes dois conceitos de performance em diálogo, mais do que tentar resolvê-los. O cruzamento do que quer o teatro com o que quer a performance (no sentido restrito) leva ao teatro performativo (performance no sentido vasto) (Danan, 2013: 23-27), ou o que Lehmann chamou de teatro pós-dramático, um campo entre. É justamente onde essas duas acepções se encontram, da fricção entre elas, que se encontra a pesquisa de Schechner, por exemplo, que designa suas criações como entre teatro e performance.

O autor chega à conclusão de que o teatro contemporâneo e a performance (no sentido restrito) procuram no fundo a mesma coisa: “produzir um ato tão vivo quanto possível no presente não reproduzível de qualquer representação”²² (Danan, 2013: 23), porém, na performance esta exigência seria levada ao extremo.

O autor nos relembra que podemos encontrar essa busca desde o início da invenção da direção teatral no início do século XX; nas peças de Anton Tchekhov, que

²⁰ Le théâtre est d’abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressés, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. En cela, il n’est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit, et ne donne pas nécessairement lieu à la publication d’un écrit. (Minha tradução).

²¹ la mise en jeu de l’artiste lui-même; la non séparation entre l’art et la vie (ou l’ébranlement de cette frontière); l’importance primordial du corps; l’unicité de l’événement, le rôle de l’imprévu, de l’incontrôlable, voire de l’improvisé, en tout cas, le caractère éphémère de la chose; le partage d’une expérience; la protestation, la contestation (de l’académisme/ du pouvoir politique); la transgression, la provocation, la subversion; la revendication féministe, la question posée au “genre” et à l’identité sexuelle; la marginalité, toujours en tension avec une récupération effective ou possible. Minha tradução.

²² produire un acte qui soit le plus vivant possible dans le présent non reproductible de toute représentation. (Minha tradução).

nas palavras do personagem Trepliev clama por novas formas, rejeitando a velha escola da representação teatral; nas buscas de Constantin Stanislavski e Vsevolod Meyerhold, pais do ator-criador, na busca por técnicas que lhe conferissem autenticidade em cena, focando não mais a ideia de representação, mas de experiência vivida e compartilhada com o público (Danan, 2013). Esta exigência fundou, por exemplo, “o teatro épico brechtiano, texto e encenação articulando um ao outro, que nasceu de uma rejeição da cena gentrificada de seu tempo, assim como fundou o sonho do teatro de Eisentein”²³ (Danan, 2013: 24).

Ela está presente hoje, por exemplo, naquilo que os diretores demandam muitas vezes aos atores durante um processo: entregar-se ao momento, viver o personagem e não representá-lo. Como os atores que conseguem recriar o que precisam executar todos os dias e não apenas repetir, reproduzir. Não se trata de repetir, mas, recriar (Danan, 2013: 25), estar no presente, aguçar a escuta, invocar um estado de presença mais autêntico dos atores, enfim, tudo isto, a performance carrega em sua raiz.

O teatro contemporâneo se contamina assim, do que é a performance, é atravessado por ela, e aí, se reconecta com a performance no sentido vasto: “a performance que é o próprio teatro” (Danan, 2013: 26). Ela nasce, ao mesmo tempo, dentro e fora do teatro:

A performance é tanto endógena ao teatro quanto exógena. E, neste segundo caso, é ao mesmo tempo uma arte, uma disciplina singular (o que chamei de performance no sentido restrito) e um sopro, um fluxo, que atravessa todas as artes da cena. Quase um “estado de espírito”, no sentido em que Dort falava do “estado de espírito dramatúrgico” (interno, ele, ao teatro), onde poderia-se perguntar se o “estado de espírito performativo” não está a ponto de substituir este último. Ele seria feito de mobilidade, instabilidade, presença, de confiança ao instante, de vulnerabilidade, de exposição ao risco. Em suma, ele seria ainda mais evasivo que o outro.²⁴ (Danan, 2013: 27).

O que Dort chamou de “estado de espírito dramatúrgico” é o pensamento da dramaturgia como uma prática transversal na representação, ou seja, ela é uma espécie de consciência que envolve todo o processo de criação de um espetáculo e todos os seus

²³ le théâtre épique brechtien, texte et mise en scène s’articulant l’un à l’autre, qui nait d’un rejet de la scène embourgeoisée de son temps, comme elle fondé le rêve de théâtre d’Eisentein. Minha tradução.

²⁴ La performance est à la fois endogène au théâtre et exogène. Et, dans ce second cas, elle est à la fois un art, une discipline singulière (ce que j’ai appelé la performance au sens restreint) et un souffle, un flux, qui traverse toutes les arts de la scène. Presque un “état d’esprit”, au sens où Dort parlait de l’état d’esprit dramatique” (interne, lui, au théâtre), au point que l’on pourrait se demander si l’état d’esprit performatif” n’est pas en passe de remplacer ce dernier. Il serait fait de mobilité, d’instabilité, de présence, de confiance accordée à l’instant, de vulnérabilité, de mise en danger... Bref, il serait encore plus insaisissable que l’autre. (Minha tradução).

agentes, não apenas a figura do dramaturgo. Segundo Dort, “é impossível circunscrever um domínio dramatúrgico no teatro” (Dort, 1986: 1), trata-se, assim, de um conjunto. Para o autor, por esta razão, foi necessário que o teatro se afastasse do domínio do texto literário, ou seja, não mais partir do texto à cena, mas da cena ao texto. Ver o ato cênico como algo autônomo, motivo pelo qual os estudos teatrais também se separaram dos estudos literários.

Chegamos aqui à questão que nos interessa nesta altura do trabalho: se o teatro foi libertado do textocentrismo pela desformação das fronteiras, o que o texto pode se tornar na cena contemporânea atravessado pela performance? Nesse sentido, Danan pontua que a cena atual teria

uma tendência a privilegiar todos os processos que não são a encenação de uma obra dramática preexistente. (...) a escritura de um espetáculo emancipado, para fazer referência ao termo de Dort, todos os elementos que o compõe, até colocar em correspondência, sem hierarquia, música, dança, vídeo, interpretação e texto...; a escritura a partir de improvisações; o recurso ao texto material; a montagem de textos diversos e tanto quanto possível não dramáticos, etc.²⁵ (Danan, 2013: 28/29).

O pesquisador salienta ainda, que este conjunto de processos é o que Lehmann organizou com a etiqueta do pós-dramático, o que o teórico francês prefere chamar de teatro performativo, uma vez que essas novas formas não se tratam necessariamente de não dramáticas, mas somente, que existe uma dramaticidade que se configura e opera nelas de forma diferente (Danan, 2013: 29).

Notamos na citação acima que o autor fala em escritura de um espetáculo e não de uma peça (literária). E é esta ideia que nos interessa para retomar o pensamento da escritura de palco. É ela que também funda uma nova palavra para designar os diretores que já não se vêem apenas como diretores, mas sim como criadores cênicos, autores, escritores de espetáculos: escritores de palco.

Assim, pensando a dramaturgia em um espectro mais amplo, podemos definir a palavra escritura como sinônimo de composição, na visão de Ana Pais:

uma espécie de fio que tece ligações de sentido, criando um discurso. Simultaneamente dramatúrgico e performativo, este discurso caracteriza-se por um movimento que

²⁵ tendance à privilégier tous les processus qui *ne sont pas* la mise en scène d'une œuvre dramatique préexistante (...) l'écriture d'un spectacle émancipant pour reprendre le terme dortien, tous les éléments qui le composent, jusqu'à mettre en correspondance et sans hiérarchie, musique, danse, vidéo, jeu, texte... ; l'écriture à partir d'improvisations ; le recours au texte matériel ; le montage de textes divers et autant que possible non dramatiques, etc. (Minha tradução).

envolve a teia latente de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos. (Pais, 2010: 42).

Ainda no início do século XX, o encenador Edward Gordon Craig anunciou este tipo de escritura como a atividade de "um artista de teatro que criaria diretamente no palco, com todos os elementos que estão à sua disposição, entre os quais se incluem as palavras" (Picon-Vallin in Cavalière e Vássina, 2011: 327). Os encenadores ganham, assim, poder de autoria sobre o espetáculo e o texto literário perde seu lugar central, passando a ser visto como apenas mais um material de composição do espetáculo. Antonin Artaud também anunciou este tipo de teatro ao escrever seu manifesto sobre o teatro da crueldade:

É em torno da encenação, considerada não como o simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda criação teatral que será constituída a linguagem-tipo do teatro. E é na utilização e no manejo dessa linguagem que se dissolverá a velha dualidade entre autor e diretor, substituídos por uma espécie de Criador único a quem caberá a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação. (Artaud, 1999: 106/107).

Essa junção entre dramaturgia, direção e encenação se encontra na origem do teatro brechtiano por exemplo e também no trabalho de artistas contemporâneos como Joël Pommerat:

(...) eu comecei a sentir, o quanto era justo e mesmo natural, que a escritura do texto e a encenação nasçam de um mesmo movimento, e que não sejam mais vistas de maneira deslocada, separadas. Eu comecei a sentir o quanto a encenação era ela também uma escritura. O texto se encarregava da linguagem da fala, a encenação se encarregava de todas as outras linguagens, os outros signos, visíveis ou não, audíveis ou não, e suas ressonâncias entre eles. E tudo isso era a escritura. E era tudo isso que compunha o poema dramático.²⁶ (Pommerat, 2007: 18).

É verdade que no contexto em que Craig falava, se referia ao encenador, contudo, no teatro contemporâneo e pensando a dramaturgia neste seu sentido mais amplo, precisamente no contexto de obras criadas coletivamente, poderíamos ainda implicar todos os artistas que participam da composição de uma obra cênica como escritores de palco, uma vez que têm poder de autoria, participando do processo de construção da tessitura da obra como na criação coletiva e no processo colaborativo.

²⁶ J'ai commencé à ressentir combien la mise en scène était elle aussi une écriture. Le texte se chargeait du langage de la parole, la mise en scène prenait en charge tous les autres langages, les autres signes visibles ou pas, audibles ou pas, et leurs résonances entre eux. Et tout cela c'était l'écriture. Et c'est tout cela qui composait le poème dramatique. (Minha tradução).

O “poema dramático” ganha, assim, diversas formas na escritura de palco, desde que o intuito seja o de proporcionar à plateia uma experiência. Não vamos mais ao teatro, apenas, ver ou ouvir uma obra literária, vamos viver uma experiência, desejosos do rastro que ela deixa em nós. Este era o intuito de Artaud com seu sonho de teatro e que se assemelha ao que o teatro se manifesta hoje atravessado pela performance:

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro (...) É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. (...) quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. (Artaud, 1999: 8).

Isso que buscava Artaud, a verdadeira vida no teatro, é o que se vê por exemplo no trabalho de Angélica Liddell, escritora de palco espanhola conhecida por expor seus próprios diários em suas obras e romper as barreiras entre público e privado: “eu optei pela literalidade (...) não sei como exprimir a dor, (...) se não for re-copiando as manchetes de um diário”²⁷ (apud Danan, 2013: 41). Além de estar sempre em cena e trazer suas confissões e trechos de seus diários para seus espetáculos, ela derruba de fato essas barreiras em seu espetáculo *La Casa de la Fuerza*, de 2009, quando coloca em cena três mulheres mexicanas de Ciudad Juarez, não atrizes, testemunhas do caso das “Mortas de Juarez”, série de feminicídios específicos que vêm acontecendo na cidade desde 1993.

Cabe aqui uma pergunta: então, se tudo que compõe o teatro é o próprio “poema dramático”, para resgatar a expressão de Pommerat, ou seja, se todos os elementos cênicos são também parte da escritura, que mutações podemos perceber no teatro contemporâneo em relação ao texto?

Danan chama a atenção para a diversidade de formas que ele pode adquirir no teatro de hoje. Em *La Casa de la Fuerza* (2009), por exemplo, o texto ocupa o lugar principal, é abundante e heterogêneo, onde coexistem monólogos de Liddell e das outras mulheres em cena: confidências, fragmentos de diários íntimos, fragmentos de documentos sobre os assassinatos de Ciudad Juarez, textos retirados da obra *As três irmãs* de Tchekhov... se trata, segundo o pesquisador, de uma rapsódia cênica²⁸: um

²⁷ “j’ai opté pour la littéralité. (...) “Je ne sais pas comment exprimer la douleur (...) si c’est ne en recopiant les gros titres d’un journal.” (Minha tradução).

²⁸ Noção exposta por Jean-Pierre Sarrazac em *L’Avenir du drame*, Belfort, Circé/poche, 1999.

espetáculo composto não a partir de um só texto, mas utilizando uma pluralidade de materiais como uma espécie de marchetaria (Danan, 2013: 49).

As escrituras cênicas da atualidade podem também surgir como reescrituras, assim como o espetáculo Inferno (2008) de Romeo Castelucci, a partir do romance de Dante Alighieri. Aqui, no entanto, o texto “funciona como um texto-fonte de um espetáculo que o teria digerido, traduzido, poderia-se dizer, para a linguagem da cena”²⁹ (Danan, 2013: 48). Danan o compara a um palimpsesto. Na definição de Gérard Genette:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (Genette, 2010: 7).

A ideia de palimpsesto encontra também o trabalho de Joël Pommerat, que se apropria do texto-fonte e realmente reescreve-o como um novo texto. Nas palavras do autor, reescrever obras clássicas é

atravessar esse muro de respeito à obra que eu acho suspeito, às vezes, mórbido. Eu vejo o trabalho do encenador moderno como um palimpsesto. Reescrevendo sobre o manuscrito, o pergaminho do autor. Depois de ter reescrito o sentido através de sua encenação sem mudar nenhuma palavra, o encenador começa um dia, e é normal, a ter vontade, como eu tive, de reescrever raspando o manuscrito, escrevendo por cima, o que é a definição exata do palimpsesto.³⁰ (Pommerat, 2007: 22/23).

1.1.3 – Para contar o mundo de hoje

A partir de todas essas novas formas emergentes do teatro contemporâneo, vemos que os artistas, criadores cênicos, foram de alguma maneira sentindo a necessidade de dialogar com outras artes para tentar responder ao mundo de hoje. Para

²⁹ fonctionne comme texte-source d'un spectacle qui l'aurait digéré, traduit, pourrait-on dire, dans le langage de la scène. (Minha tradução).

³⁰ franchir ce mur du respect de l'œuvre que je trouve suspect, parfois morbide. Je vois le travail du metteur en scène moderne comme un palimpseste. Réécrivant sur le manuscrit, le parchemin de l'auteur. Après avoir réécrit le sens à travers sa mise en scène sans en changer un mot, le metteur en scène commence un jour, et c'est normal, à avoir envie, comme je l'ai eu, de réécrire en grattant le manuscrit, en réécrivant pardessus, ce qui est la définition exacte du palimpseste. (Minha tradução).

Tackels, os resultados destes diálogos geraram uma diversidade de processos de composição dramatúrgica:

Como descrever a situação atual - o drama político moderno, aquele que ensanguenta o século das guerras globalizadas - com as ferramentas que não são mais adequadas? Cada vez mais esses "escritores de palco" desorganizam e perturbam a lei dos gêneros e categorias. Abandonando a hierarquia dos gêneros (que traduz precisamente a hegemonia do texto), o teatro deles, escrito a partir do palco não se preocupa mais com a defesa de um território puro. Pelo contrário, ele está incessantemente aberto às contribuições de outras formas artísticas, plásticas, visuais, musicais, coreográficas e tecnológicas. (...) trata-se mesmo de colocar explicitamente em cena, em plena luz, tudo o que o drama terá deixado sem resposta durante sua vida.³¹ (Tackels in Banu e Tackels, 2005: 202/203).

No entanto, observamos que esta inobediência à hierarquia dos gêneros e o afastamento do textocentrismo de forma alguma significou a morte dos textos literários clássicos no teatro atual. Nesse sentido, Tackels lança uma questão crucial: nesse mundo tão rápido, globalizado, contraditório, onde a tecnologia é quase uma segunda natureza das nossas vidas, como pretender que se ache em Ésquilo, Racine, Molière e nos grandes poetas de um passado tão longínquo as ferramentas para falar de um presente tão avançado e que muda com tanta velocidade quanto o nosso mundo? (Tackels, 2015: 17) A resposta para ele passa necessariamente pelo fato de a cena contemporânea ter encontrado ferramentas ao longo dos anos nesta abertura às outras artes e aos avanços tecnológicos:

da performance às artes digitais, passando pela arquitetura, fotografia, poesia sonora, rádio, circo, formas animadas, espaço público, cabaré ou estúdio de gravação audiovisual, o palco aceita todos os meios. É através desta forma de hospitalidade, capaz de acolher todas as formas estrangeiras, que os artistas se encontram em condições de contar o nosso tempo.³² (Tackels, 2015: 18).

³¹ Comment dire la situation actuelle - le drame politique moderne, celui qui ensanglante le siècle des guerres mondialisées - avec les outils qui ne sont plus adéquats? De plus en plus ces "écrivains de plateau" déjouent et perturbent la loi des genres et des catégories. Donnant son congé à la hiérarchie des genres (qui traduit justement l'hégémonie du texte), leur théâtre écrit depuis le plateau ne se soucie plus de la défense d'un territoire pur. Il est au contraire incessamment ouvert aux apports des autres formes artistiques, plastiques, visuelles, musicales, chorégraphiques et technologiques. (...) il s'agit même de mettre explicitement sur la scène, dans la pleine lumière, tout ce que le drame aura laissé sans réponse de son vivant. (Minha tradução).

³² de la performance aux arts numériques, en passant par l'architecture, la photographie, la poésie sonore, la radio, le cirque, la marionnette, l'espace public, le cabaret ou le studio de tournage, le plateau avale tous les médiums. C'est par cette forme d'hospitalité, capable de accueillir toutes les formes étrangères que les artistes se trouvent en condition de dire notre temps. (Minha tradução).

Notamos, assim, que é precisamente com tais ferramentas que muitas vezes um(a) escritor(a) de palco se apropria das obras daqueles poetas de tempos longínquos, ou seja, faz “de uma escritura antiga uma nova leitura, uma nova interpretação e lhe dá uma nova vida, escrevendo diretamente no palco”³³ (Tackels, 2015: 15).

Tackels destaca como a palavra *montaje* da língua espanhola – montagem, no português do Brasil – empregada para designar um espetáculo teatral, elucida perfeitamente esta prática de renovar a vida das escrituras antigas, “trata-se de montar os textos, mas desta vez no sentido da montagem cinematográfica, com o trabalho de corte, de elipse, de concentração que a chamada ‘ilha de montagem’ permite”³⁴ (Tackels, 2015: 16).

As obras clássicas carregam de forma condensada uma grande capacidade de variedades de sentidos e significados, que podem ser sentidas, lidas ou interpretadas de diversas maneiras dependendo da experiência individual de seu receptor/executante, independentemente da época em que foi concebida. Elas continuam “a nos entregar uma parte do seu segredo”³⁵ (Tackels, 2015: 17), nas palavras de Elena Vássina, são:

Obras que sobreviveram às épocas e que são lidas, vistas e escutadas por gerações e gerações seguidas, que sempre descobrem nelas algo que lhes toca hoje, algo que lhes diz respeito (...) A capacidade de dialogar com diferentes leitores, espectadores ou ouvintes é o fantástico dom que une as obras clássicas. (Vássina *in* Cavalière e Vássina, 2011: 335).

Essa característica inerente às obras clássicas é chamada pela teoria da arte de “forma interna”, conceito filosófico introduzido na filologia e estudado por Wilhelm Von Humboldt e posteriormente por Aleksánder Potiébnia, que seria “o conteúdo que serve como forma para outro conteúdo, indicando a riqueza de imagens sensoriais contidas na obra artística” (Vássina *in* Cavalière e Vássina, 2011: 336). Desta maneira,

Graças à riqueza semântica contida em sua “forma interna”, as obras clássicas representam o sistema dos assim chamados “textos abertos”, que se apresentam como se não fossem terminados quando seus autores colocaram o ponto final. Essa específica infinitude abre às portas clássicas possibilidades de prosseguir sua vida criativa através dos tempos. Seu conteúdo e suas imagens de grande capacidade (*iómki obraz*) nunca se esgotam e são compreendidos por completo; ao contrário, continuam sempre guardando segredos ainda não decifrados (...) continuam a se desenvolver livremente

³³ d'une écriture ancienne une nouvelle lecture, une nouvelle interprétation, et lui donne une nouvelle vie, en écrivant à même la scène. (Minha tradução).

³⁴ Il s'agit de monter les textes, mais cette fois au sens du montage cinématographique, avec le travail de coupe, d'ellipse, de concentration que permet le dit “banc du montage”. Et de leur donner ainsi une nouvelle vie de création. (Minha tradução).

³⁵ à nous livrer une part de leur secret. (Minha tradução).

em diferentes contextos artísticos, sendo capazes de revelar inesperadas possibilidades de interação em cada uma de suas condições dialógicas. (Vássina *in* Cavalière e Vássina, 2011: 337).

Aqui, faz-se necessário contrapor ao conceito de “forma interna” à reflexão de forma na “obra aberta”, noção proposta por Umberto Eco³⁶. Idealizada como modelo hipotético para estudar e sinalizar as tendências da arte contemporânea, a ideia de “abertura, entendida como ambigüidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (Eco, 1991: 25). A respeito da estrutura de uma obra aberta, Eco diz:

Usaremos, porém, vez por outra, como sinônimo de forma, também o termo “estrutura”: mas uma estrutura é uma forma, não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis. (...) Falar-se-á assim de estrutura em lugar de forma quando se quiser pôr em foco, no objeto, não sua consistência física individual, mas sim sua analisabilidade, sua possibilidade de ser decomposto em relações, de maneira a poder-se isolar, dentre elas, o tipo de relação fruitiva exemplificado no modelo abstrato de uma obra aberta. Mas é justamente para pôr em foco a generalidade e transponibilidade desse sistema de relações que se reduz uma forma a um sistema de relações: justamente para mostrar no objeto isolado a presença de uma "estrutura" que o aparenta com outros objetos. Temos como que um desossamento progressivo do objeto, primeiro para reduzi-lo a um esqueleto estrutural, e depois para escolher, nesse esqueleto, aquelas relações que são comuns a outros esqueletos. Em última análise, portanto, a "estrutura" propriamente dita de uma obra é o que ela tem em comum com outras obras, aquilo que em definitivo é posto a luz por um modelo. (Eco, 1991: 28/29).

Então, se os clássicos continuam a nos entregar apenas uma parte de seu segredo “a textual, escrita, traçada”³⁷ (Tackels, 2015: 17), é então, para decifrar sua outra parte, a oculta, que os(as) escritores(as) de palco buscam incessantemente renová-los, trazendo-os de volta à vida, fazendo com que dialoguem com nosso tempo. Assim, passam a “desossá-los”, os contrapor a outros “esqueletos”, obras, artistas, meios, até reescrevê-los inteiramente não mais com os materiais da literatura, mas os da cena.

Segundo Tackels, esta necessidade de reativar os clássicos, modernizá-los, é hoje uma das principais preocupações dos(as) escritores(as) de palco. Ele aponta o filósofo Walter Benjamin como visionário desta prática do teatro do século XXI. O

³⁶ Eco começou a estudar a noção de obra aberta a partir de uma comunicação em 1958 que anos depois culminou em seu livro *Obra Aberta* cuja primeira edição data de 1962.

³⁷ la part textuelle, écrite, tracée. (Minha tradução).

autor cita um ensaio³⁸ de Benjamin sobre uma montagem de Édipo³⁹ de André Gide. Para refletir sobre esta obra, Benjamin relembra, em seu ensaio, o escândalo causado por uma montagem de Hamlet em 1919, na Inglaterra, e que ousou pela primeira vez, trazer o personagem-título vestido com roupas contemporâneas. O debate que esta montagem suscitou na época causou uma grande divisão do público⁴⁰ entre aqueles que repudiavam a apropriação ou mesmo a profanação do texto mais sagrado de Shakespeare e aqueles que aplaudiam sua modernização. A respeito do Édipo de André Gide, Benjamin ressalta que o gesto foi ainda mais ousado, uma vez que se tratava de uma total nova escritura, a partir de uma desconstrução mais radical do mito grego. Segundo Tackels, a análise de Benjamin permite-nos chegar à conclusão de que

para escutar verdadeiramente as palavras de Hamlet, ou seja, fazendo-as ressoar por aquilo que elas são realmente, precisamos trazê-las para o presente, cada vez que elas soam em um palco. E para que elas soem de verdade (ou seja, para nós), elas precisam a cada vez renascer de suas cinzas e retomar vida para uma nova incarnação – logo, por uma nova interpretação, por uma nova proposta cênica, renovada e ancorada no tempo em que o texto é enunciado⁴¹. (Tackels, 2015: 23).

Benjamin, em seu ensaio, lança então, uma pergunta crucial: “Como dizer palavras e histórias tão antigas, mas que parecem puras invenções de hoje?”⁴² (apud Tackels, 2015: 25). Para Tackels, a resposta dos(as) escritores(as) de palco de hoje está em um gesto iconoclasta:

eles não têm medo, de fato, de torcer, desviar, saquear, condensar, cortar, reduzir, cristalizar, desmontar os textos do repertório, misturando-os com suas próprias palavras testemunhas (do passado como do presente) convencidos que eles não precisam deixar sua língua ser ditada pelas palavras do passado. E que, muito pelo contrário, a melhor maneira de reativar os textos de ontem é se apoderar deles hoje – reativá-los – sem falsa veneração⁴³. (Tackels, 2015: 25).

³⁸ BENJAMIN, Walter, *Œdipe ou le mythe raisonnable*, in *Œuvres*, t.II, Paris, Gallimard, coll. “Folio essais”, 2000.

³⁹ Criado em 1931, sob a direção de Georges Pitoëff no Théâtre de l’Avenue em Paris.

⁴⁰ Tackels faz aqui um paralelo com o caso do Festival de Avignon de 2005.

⁴¹ Afin d’entendre véritablement les mots d’Hamlet, c’est-à-dire, afin de les faire résonner pour ce qu’ils sont réellement, il nous faut les (faire) frapper à nouveaux frais à chaque fois qu’ils sonnent sur une scène. Et afin qu’ils sonnent vraiment (c’est-à-dire pour nous), il leur faut à chaque fois renaître de leurs cendres, et reprendre vie pour une nouvelle incarnation – donc par une nouvelle interprétation, par une nouvelle proposition scénique, renouvelée, et ancrée dans le temps même où s’énonce le texte. (Minha tradução).

⁴² Comment dire des paroles et des histoires aussi anciennes soient-elles, mais qui semblent des pures inventions d’aujourd’hui? (Minha tradução).

⁴³ ils n’ont pas peur en effet, de tordre, détourner, piller, condenser, couper, réduire, cristalliser, démonter les textes du répertoire, en les mixant avec leur propre parole témoignante (du passé comme du présent)

Contudo, Benjamin também indaga quais seriam os motivos pelos quais tais artistas se propõem a recorrer a mitos e figuras tão longínquas despindo-as ou mesmo fantasiando-as de seu presente, ao invés de partirem diretamente do seu mundo, dando vida a personagens de seu próprio tempo? (Tackels, 2015: 27). Sua resposta se apoia em três pontos principais a partir da releitura do Édipo de Gide.

Primeiramente, o filósofo relaciona o fato ao que falamos mais cedo, sobre os segredos não revelados contidos nas obras clássicas. Os velhos mitos, conhecidos por todos, agem como porta vozes potentes para compreender e transformar o mundo presente. Ao retransmitir um mito antigo, que deixa sempre lacunas a serem preenchidas, ele nos lança assim à tarefa de tentar revelar sua parte não dada, “toda a sua história, enterrada, obscena e inaudível”⁴⁴ (Tackels, 2015: 28).

O segundo ponto seria a maneira pela qual tais artistas se aproximam das obras canônicas, ou seja, não com o intuito “de fundirem-se com a obra canônica, mas antes, de resistir a ela. O objetivo é o de ‘entrar em concorrência’ com as obras...”⁴⁵ (Tackels, 2015: 28). Esses artistas, aceitam a herança grega como eterna, mas não estão interessados em contar as lendas como estão na literatura, mas sim naquilo que elas contam ao se relacionarem com nosso presente.

Por fim, Tackels pontua a subversão deste gesto, não se trata, na verdade, de uma encenação daquela obra antiga que quer valorizar o caráter eterno da mesma, mas sim, uma nova escritura que afronta sua herança. Trata-se, enfim, de que esses escritores querem dar sua resposta ao enigma, reescrevendo os mitos através do palco.

1.1.4 – “Fazer um vivo com um morto”⁴⁶ – a construção do poema coletivo.

*Ele dizia levar o seu morto a fazer o seu vivo trabalhar
para ouvir todas as bocas inutilizadas que falam.
Quando ele falava, ele tocava uma outra boca
que dizia a língua que não sabe.
Quando ele entrava, ele pensava fazer entrar
um homem que leva uma cena.*

convaincus qu'ils n'ont pas à se laisser dicter leur langue par les paroles du passé. Et que, bien au contraire, la meilleure façon de réactiver les textes d'hier est de s'en emparer aujourd'hui – de les réactiver – sans fausse vénération. (Minha tradução).

⁴⁴ toute son histoire, enfouie, obscène et inaudible. (Minha Tradução).

⁴⁵ de se fondre dans l'œuvre canonique, mais plutôt de lui résister. L'enjeu est bien “d'entrer en concurrence avec des œuvres... (Minha tradução).

⁴⁶ (Novarina, Valère, 2011: 31)

Segundo Tackels, a invenção do diretor, teria agido por anos como uma máscara daquilo que na verdade ele opera: “uma nova escritura diretamente no palco” (Tackels, 2015: 31). É por esta razão, que os escritores de palco não se reconhecem mais na pele de diretores, se nomeando muitas vezes criadores cênicos. Pois, o que operam é, de fato, uma *escritura*. No entanto, a construção da escritura cênica não se realiza individualmente. Tackels evoca assim, o caráter coletivo da prática de escritura de palco:

Um homem que sobe em um palco, seja ele ator, iluminador, maquiador, técnico, dramaturgo, aderecista, figurinista, designer de efeitos ou cenógrafo, é claramente um escritor. Ele participa, ao menos, dessa escritura coletiva que acabamos designando como obra cênica⁴⁷ (Tackels, 2015: 31).

Como toda comunidade, a teatral existe sob uma língua comum, e a sua é a do palco, da cena, que se estabelece, nasce do processo de criação. O teatro, emancipando-se da literatura, mostra que o palco escreve a partir de sua própria “gramática, sua língua, seu vocabulário, seu estilo, seus ritmos (...) Eles (escritores de palco) não partem mais de um livro/peça/monumento de cultura, mas de seu próprio livro/peça/monumento que passa pelos corpos dos atores no espaço essencialmente.”⁴⁸ (Tackels, 2015: 54/55).

Desta maneira, o corpo do(a) intérprete não é mais um porta-personagem, mas antes, um porta-escrita. Ele(a) porta a escritura em seu corpo e estabelece o elo entre seu corpo e o corpo do(a) expectador(a). Prolonga para o público aquele gesto de escritura, reavivando nele (público) sua própria capacidade de escrever. Nas palavras do dramaturgo, Valère Novarina:

O ator avança oferecendo em seus braços o homem desfeito. É o que significa a máscara: que o ator está exangue; e que há aqui não representação, mas apresentação, oferenda e *autodafé*. Aqui acontece diante de todos a efusão da matéria humana que é a palavra. (...) Todo ator avança cruzado no chão, pare mortos, leva o espaço e o

⁴⁷ Un homme qui monte sur un plateau, qu'il soit acteur, éclairagiste, maquilleur, technicien, dramaturge, accessoiriste, costumier, truqueur ou scénographe, est à l'évidence un écrivain. Il participe du moins à cette écriture collective que l'ont finit par designer comme œuvre scénique. (Minha tradução).

⁴⁸ grammaire, sa langue, son vocabulaire, son style, ses rythmes. (...) Ils ne partent plus d'un livre/pièce/monument de culture, mais de leur propre livre/pièce/monument, qui passe par les corps des acteurs dans l'espace, essentiellement. (Minha tradução).

oferece, faz a palavra fluir, ensanguenta, derrama diante de nós de verdade o espírito visível; e uma vez palavra derramada, ele entra de novo, levando em seus braços diante de si a própria palavra, tirada de seu corpo. (Novarina, 2009: 80/81).

O que é o(a) ator(atriz) se não esse(a) que carrega mortos dentro de si e os faz vivos diante do público? “O homem (a mulher) que leva uma cena”⁴⁹, “que pare mortos”. Encontramos em Derrida uma ideia que se conecta perfeitamente com este poder de “trazer de volta à vida” presente em alguns tipos de escritura:

A escritura, no sentido corrente, é letra morta, é portadora da morte. Ela asfixia a vida. De outro lado, sobre a outra face do mesmo propósito, venera-se a escritura no sentido metafórico, a escritura natural, divina e viva. (...) A escritura natural está imediatamente unida à voz e ao sopro. Sua natureza não é gramatológica mas pneumatológica. É hierática, bem próxima da santa voz interior da Profissão de Fé, da voz que se ouve ao se entrar em si: presença plena e veraz da fala divina ao nosso sentimento interior. (Derrida, 1973: 20/21).

A ideia de escritura como letra morta também está presente no pensamento do encenador Claude Regy, sempre contrário a trabalhar com autores já mortos:

Eu acho que muitas pessoas enchem páginas e páginas de papel com palavras, e algumas vezes elas têm o dom de uma certa literatura, mas não há vida sendo criada, então, esses textos estão mortos, não é escritura. É escritura precisamente quando vai além da escritura, quando há uma massa de vida que é desdobrada, e que é muito mais vasta do que os signos que permanecem impotentes em sua página impressa⁵⁰ (Tackels, 2015: 41).

Trazer de volta à vida, desdobrar a “massa de vida” ou ainda a ideia de “atacar o público” como em Artaud:

O DEVER,
do escritor, do poeta
não é o de se trancar covardemente em um texto,
um livro, uma revista de onde ele nunca mais sairá
mas, ao contrário, o de sair
para sacudir
para atacar
o espírito público,
senão
para que ele serve?

⁴⁹ Retomo aqui a citação de Valère Novarina na epígrafe acima (Novarina, 2011: 24).

⁵⁰ Je pense que beaucoup de gens remplissent des pages et des pages de papier avec des mots, et quelquefois ils ont le don d'une certaine littérature, mais il n'y a aucune vie qui est créée, donc ces textes sont morts, ce n'est pas de l'écriture. C'est de l'écriture quand justement cela dépasse l'écriture, quand il y a une masse de vie qui est démultipliée, et qui est beaucoup plus vaste que les signes qui restent impuissants sur leur page imprimée. (Minha tradução).

E por que ele nasceu?⁵¹ (apud Tackels, 2015: 35).

Assim, o trabalho desses(as) poetas, escritores(as) de palco “consiste em reabrir o túmulo, reafirmar a energia que está contida no livro. (...) Não se trata, de forma alguma, de uma adaptação, é mais uma travessia de um texto que torna-se gerador de outros textos, de outras energias”⁵² (Tackels, 2015: 56). Estes novos textos passam pelo corpo e pela carne do(a) intérprete, dando novo sentido à palavra encarnação, os(as) atores(atrizes) não encarnam apenas personagens, mas sim, a própria dramaturgia. Nas palavras de Dort:

Entendo a dramaturgia não como uma ciência do teatro, mas como uma consciência e uma prática. A prática duma escolha responsável. (...) Ela é decisão de sentido. Por isso, diz respeito, em última análise, ao ator. Ele é o seu sujeito privilegiado; é através dele que, no teatro, tudo ganha sentido, mas ele é também o seu instrumento decisivo: o sentido só se produz através do seu “jeu”. (...) o “jeu” é a própria carne da dramaturgia (Dort, 1986: 2).

Mas essa carne, esse corpo compartilhado com o(a) expectador(a) gera, por sua vez, outra escritura, a do público, último autor do espetáculo. A escritura só vive através do corpo do(a) ator(atriz) e dos corpos dos(as) expectadores(as). No espaço entre eles(as). Até o século XX, o diretor ainda operava a serviço do dramaturgo. Sua peça servia para legitimar a assinatura do autor e dar-lhe uma forma cênica. O espetáculo era dado, como uma leitura a ser compartilhada com o público.

Christian Biet e Christophe Triau, em um ensaio chamado *La perception inquiétée* (2006) mencionam o trabalho do encenador Claude Regy como principal exemplo de um afastamento dessa visão,

Suas obras não se configuraram como um apanhado de significados a decifrar, a ler, mas antes como uma experiência a ser vivida pela plateia, fazendo com que o expectador “trabalhe” (Regy emprega frequentemente este termo para caracterizar a atividade do espectador, designando assim um investimento, é claro, mas também, como se fala de

⁵¹ LE DEVOIR, de l'écrivain, du poète, n'est pas d'aller s'enfermer lâchement dans un texte, un livre, une revue dont il ne sortira plus jamais. Mais au contraire de sortir dehors, pour secouer, pour attaquer l'esprit public, sinon à quoi sert-il? Et pourquoi est-il né? (Minha tradução).

⁵² consiste à rouvrir le tombeau. Réaffirmer l'énergie qui est contenue dans le livre. (...) Il ne s'agit pas d'une adaptation, en aucun cas, mais plutôt de la traversée d'un texte, qui devient générateur d'autres textes, d'autres énergies. (Minha tradução).

“trabalho” do sonho), o material que ele recebe em sua própria imaginação”⁵³ (Biet e Triaud, 2006: 825).

Desta maneira, para que haja teatro não basta apenas a oferenda do(a) artista, é necessário haver a criação de um espaço de jogo. A meu ver, o(a) intérprete prolonga o gesto da escritura através de seu corpo e de seu trabalho em direção ao(à) espectador(a) que o “agarra” como uma linha. Poderíamos fazer um paralelo com o jogo do *fort-da*, descrito por Freud⁵⁴ ao observar seu neto brincar com um carretel de linha. A criança brincava no chão, fazendo o carretel rolar, aparecendo e desaparecendo por baixo de uma cortina. Toda vez que o carretel desaparecia, ela se divertia com o fio na mão, puxando-o e fazendo-o reaparecer. O carretel torna-se o objeto de prazer, de desejo da criança e ao mesmo tempo um objeto de perda. Porém, mesmo que o carretel desapareça, fica-lhe o rastro, algo que lhe resta, ou seja, está em suas mãos o fio que o liga ao seu objeto de desejo, e é esse o jogo que o fascina.

Vejo o olhar do público como a “linha” que o liga à obra, seu objeto de desejo. Se ele o perde, se perde o jogo. Um olhar engajado é uma investida de desejo, uma extensão do tocar? Talvez este seja o trabalho do(a) espectador(a) do qual falava Regy. Em seu desejo de “tocar” a obra, ele(a) cava este lugar entre si e o(a) ator(atriz), onde a teatralidade pode emergir. É então, neste encontro que temos teatro, onde se dá a comunhão de um desejo de teatro.

Aqui, se retomarmos o pensamento da técnica de elipse da montagem cinematográfica, entendemos que os(as) escritores(as) de palco deixam o espaço para que o “segredo da obra” não seja revelado ao público, mas construído com ele, em seu trabalho de recepção. Não se trata mais de partilhar uma visão, mas sim, de permitir que o público construa a sua. Para Tackels, a escritura de palco subentende a presença de um “leitor(a) de palco”. Esta nova relação do(a) expectador(a) com a cena contemporânea vem enfrentando uma crise.

Não estamos mais no teatro da representação. “Trata-se, em todo caso, de um teatro deslocado em relação às normas dramáticas e espetaculares: um teatro que se quer lugar de experiência e não de representação”⁵⁵ (Biet e Triaud, 2006: 824). E esta

⁵³ travaille (Regy emploie fréquemment ce terme pour caractériser l’activité du spectateur, désignant ainsi un investissement, bien sûr, mais aussi comme on parle de travaille du rêve) le matériau qu’il reçoit dans son propre imaginaire. (Minha tradução).

⁵⁴ FREUD, Sigmund. Au-delà du principe de plaisir. Essais de psychanalyse, petite bibliothèque, Paris, Payot, 1985.

⁵⁵ Il s’agit en tout cas d’un théâtre décalé par rapport aux normes dramatiques et spectaculaires : un théâtre qui se veut lieu d’expérience et non de “re-présentation”. (Minha tradução).

experiência se dá, em última instância, no presente partilhado entre ator(atriz) e expectador(a). Onde o(a) intérprete é

Portador de algo a mais do que o que o texto diz explicitamente, portador no fim das contas, de um imaginário que se trata de transmitir ao espectador, para que se encarregue dele por sua vez. O teatro adquire assim a função de transmitir sem impor, de transmitir não como discurso por uma construção de signos legíveis, mas como uma experiência pelos simples efeitos da presença e da sensação.⁵⁶ (Biet e Triaud, 2006: 822).

Cabe aqui uma pergunta, se o trabalho do(a) intérprete, esse(a) portador(a) do imaginário e do sentido, é a carne da dramaturgia, como disse Dörr, o que seria, então, seu esqueleto e seus órgãos? A meu ver, se estamos falando do conceito de dramaturgia após sua evolução, onde a criação dramatúrgica não diz mais respeito apenas à escrita de um texto literário, mas também à escritura de todos os elementos cênicos, ou seja, dramaturgia como escritura cênica, então, teríamos que considerá-la, a escritura cênica, como o corpo do qual o trabalho do(a) intérprete seria a carne. Segundo a analogia, poderíamos então, ver os outros elementos cênicos – iluminação, cenário, música, figurinos – como os órgãos, que permitem que esse organismo, funcione perfeitamente, cada qual exercendo sua função. E finalmente, poderíamos ver seu esqueleto, ou seja, aquilo que lhe daria forma, sustentação e articulação, como o trabalho daquele que se chamou por muito tempo de diretor/encenador e que hoje percebe-se como diretor(a)-autor(a), criador(a) cênico(a), escritor(a) de palco, enfim, aquele(a) que lhe confere a forma final e articula o sentido.

O corpo humano demora em média 41 semanas para estar maduro, 9 meses de gestação. É um processo longo de maturação. Essa analogia me faz inevitavelmente lembrar de Joël Pommerat nesta reflexão sobre seu processo de escritura:

Eu não consigo compreender que se possa fazer teatro sem se dar tempo, no sentido mais forte deste termo. (...) O teatro é feito dessa longa maturação, dessas coisas que vão se depositando lentamente no interior dos atores, todas essas coisas que pudemos nos ter dito durante meses, e que buscamos de maneira um pouco voluntarista no início,

⁵⁶ Porteur de plus que ce que le texte dit explicitement, porteur en fin de compte d'un imaginaire qu'il s'agit de transmettre au spectateur, pour qu'il le prenne à son tour en charge. Le théâtre acquiert ainsi la fonction de transmettre sans imposer, de transmettre non comme un discours par une construction de signes lisibles, mais comme une expérience par les simples effets de la présence et de la sensation. (Minha tradução).

e que pode se tornar a simplicidade absoluta. (...) Buscar dizer realmente algo em um palco é a coisa mais simples, mas leva um tempo infinito⁵⁷ (Tackels, 2015: 45/46).

No entanto, esse tempo de maturação ao qual se refere Pommerat, não diz respeito apenas ao tempo de cada processo para criar este corpo, mas também ao tempo de trabalho em conjunto com as mesmas pessoas por muito tempo, artistas com quem ele partilha um interesse comum de pesquisa e se tornam, com o passar do tempo, “repositórios do conhecimento que acumulamos juntos”⁵⁸ (Pommerat, 2007: 7).

Quando eu faço um espetáculo em 2006, eu trabalho com Ágnes, Ruth, Marie, Saadia, Lionel, Pierre-Yves..., mas eu também trabalho com tudo o que foi depositado do trabalho neles durante esses cinco anos, oito anos, dez anos. É por isso que eles não são apenas intérpretes, que podemos falar de uma troca, de algo da ordem do coletivo⁵⁹ (Pommerat, 2007: 8).

E para o autor, essa comunidade não se restringe só aos(as) atores(atrizas) mas a todos os outros responsáveis pelos outros elementos cênicos. Vemos assim que o “poema dramático”, no processo de escritura de palco se trata inevitavelmente de um “poema coletivo” (Tackels, 2015: 51). No entanto, Tackels chama a atenção para o fato de que essa noção não é contemporânea, e que desde a origem do teatro ocidental, dos gregos, passando pela *Commedia dell'Arte* e Shakespeare esses autores sempre escreviam para alguém representar, tinham suas troupes, trabalhavam para e por elas,

Aqueles que escrevem para o teatro nunca estão realmente sozinhos. Pelo menos nunca solitários: mesmo que se retirem para escrever, sempre o fazem para outros (...) invocando-os. Quem escreve para o palco faz necessariamente parte então de uma assembleia, de um coro, que dá vida ao seu trabalho em cena⁶⁰ (Tackels, 2015: 52).

⁵⁷ Je n’arrive même pas à comprendre qu’on puisse faire du théâtre sans prendre le temps, au sens le plus fort de ce terme. (...) Le théâtre est fait de cette longue maturation, de ces choses qui se déposent lentement à l’intérieur des acteurs, toutes ces choses qu’on a pu se dire pendant des mois, et qu’on a cherchées de manière un peu volontariste au départ, et qui peuvent devenir la simplicité absolue. (...) Chercher a dire vraiment quelque chose sur un plateau, c’est à la fois la chose la plus simple, mais cela demande un temps infini. (Minha tradução).

⁵⁸ au fur et à mesure du temps qui passe, ils sont dépositaires du savoir que nous accumulons ensemble”. (Minha tradução).

⁵⁹ Quand je monte un spectacle en 2006, je travaille avec Agnes, Ruth, Marie, Saadia, Lionel, Pierre-Yves..., mais je travaille aussi avec tout ce qui s'est déposé du travail en eux pendant ces cinq ans, huit ans, dix ans. C'est en cela qu'ils ne sont pas seulement des interprètes, qu'on peut parler d'un échange, de quelque chose de l'ordre du collectif. (Minha tradução).

⁶⁰ ceux qui écrivent pour le théâtre ne sont jamais vraiment seuls. Du moins jamais solitaires: même s'ils se retirent pour écrire, ils le font toujours pour d'autres (...) en les invoquant. Celui qui écrit pour le plateau fait donc fortement partie d'une assemblée, d'un chœur, qui donne vie à son travail sur scène. (Minha tradução).

Mas se o caráter coletivo, intrínseco ao teatro, torna-se ainda mais vivo nestes processos de escrituras de palco, há um outro componente, essencial à esta arte, que na escritura de palco é levado ao extremo: a questão da presença. Um espetáculo cênico só vive no momento em que é testemunhado, não há registro possível. Ele precisa ser presenciado. No teatro emancipado da literatura, onde não existe mais peça a ser escrita, mas sim, um espetáculo cênico, estamos radicalmente reconectados com sua qualidade efêmera. Talvez seja por isso que em francês chama-se as artes cênicas de *arts vivants*, artes vivas. Por mais que se tente registrar em forma de livro os textos gerados e integrantes deste todo que é a escritura cênica, há uma parte que não se apreende em livro, que se “queima” no presente de sua realização. Nas palavras do encenador espanhol Rodrigo García, “uma vez dentro de um livro, esses textos têm algo de estranho. Eles viveram, eles queimaram no teatro. Agora, lá estão eles, empilhados em um volume como se fosse um saco cheio de cinzas”⁶¹ (apud Tackels, 2015: 58).

É interessante notar, a este ponto, que embora se revele de diversas formas, de acordo com os artistas que a praticam, as escrituras de palco reúnem algumas características em comum que poderíamos tentar listar:

- a criação em coletivo;
- a abertura ao diálogo com outras artes: artes visuais, performance, música, dança, circo, cinema, etc;
- a abertura ao uso da tecnologia em cena: máquinas, vídeos, computadores, etc;
- o processo de criação depende de um tempo longo de maturação;
- a abertura à escuta;
- processos mais interessados em decifrar os sentidos e não em promover ou entregar um sentido;
- requer a atividade do espectador na recepção da obra e não sua passividade;
- teatro como lugar de experiência vivida e não de representação;
- obra efêmera que em geral não gera uma publicação literária, e quando gera se torna apenas registro de uma parte dela.

⁶¹ Une fois dans un livre, ces textes ont quelque chose d'étrange. Ils ont vécu, ils ont brûlé au théâtre. À présent, les voilà entassés dans un volume comme s'il s'agissait d'un sac rempli des cendres. (Minha tradução).

1.1.5 – Novas dramaturgias, novas esperanças

A abertura de novos caminhos nos modos de criação do teatro contemporâneo, possibilitou, pouco a pouco, que representantes de grupos historicamente excluídos, tanto por questões de raça, quanto de classe e gênero ocupassem lugares de maior destaque no fazer teatral. Comecei falando da crise que o Festival de Avignon escancarou em 2005, façamos agora um salto de quase 20 anos, para abordar a edição de 2024 do mesmo festival, desenhado para ser “democrático, popular, republicano, mas também, feminista, ecologista e antirracista”⁶² nas palavras do seu atual diretor, o encenador português Tiago Rodrigues, primeiro não-francês a dirigir o evento.

A este respeito, é importante abrir aqui um parêntese para mencionar que em 79 anos do festival, o evento só teve uma mulher neste cargo, Hortense Archambault que dividia-o com um homem, Vincent Baudriller. É evidente que o festival esteja atento e engajado às questões das minorias sociais, contudo, para continuar caminhando para ser feminista, anti-racista e oxalá, decolonialista desde a sua base, a esperança é a de que não precisemos de mais 20 ou 30 anos para ver uma mulher quem sabe negra, quem sabe não-europeia assumir um posto tão honrado.

Da vasta programação da edição de 2024, Alexandra Moreira da Silva, no artigo Festival de Avignon 2024. À Procura das Palavras e de Mundos Possíveis, volta seu olhar para o trabalho das encenadoras que compuseram a edição, dentre elas, duas latino-americanas, a argentina Lola Arias (*Los días afuera*) e a uruguaia Tamara Cubas (*Sea of Silence*).

(...) num momento em que a representatividade das mulheres nas artes cénicas *parece*, finalmente, ser vista como uma evidência, como um dado adquirido, e não como um problema, interessa-me perceber como têm vindo as próprias artistas a ocupar este espaço, a utilizar esta visibilidade da qual só muito recentemente começaram a usufruir. Como muito bem lembrava a encenadora Jeanne Chapagne, em julho de 2023, no Café des Idées, até 1986, ano em que o então diretor do Festival Alain Crombecque programou dez espetáculos encenados por dez artistas mulheres, a quase total ausência de encenadoras nos palcos de Avignon nunca fora verdadeiramente contestada. (Moreira da Silva, 2024: 372)

No Brasil, artistas como Grace Passô (*Vaga Carne*), Renata Carvalho (*Manifesto Transpofágico*), Christiane Jatahy (*Hamlet*), Janaína Leite (*Stabat Mater*) e

⁶² Tiago Rodrigues citado por Alexandra Moreira da Silva no artigo Festival de Avignon 2024. À procura das palavras e de mundos possíveis, in Revista Sinais de Cena, Série III, nº 3, novembro de 2024.

Carolina Bianchi (Cadela Força), foram invadindo a seara dos diretores e dramaturgos brasileiros como, Márcio Abreu, Rodrigo Portella, Fellipe Hirsch, Enrique Diaz, Antônio Araújo, Fernando Bonassi, Newton Moreno, e “roubando” um certo protagonismo na cena nacional.

As novas dramaturgias do teatro latino-americano, especialmente aquelas realizadas por mulheres, têm sido marcadas pelo teatro-documentário, pelas autoficções, escritas de si, os relatos pessoais e a presença no palco de não-atrizes (atores), recursos utilizados para “a articulação entre o macrocosmo societal e o microcosmo individual” (Jouve, Vasserot, Bouchet e Moreira da Silva, 2023: 1).

Na Argentina e nas Américas em geral, a introspecção pressupõe a partilha de experiências: autoficções e biodramas (Vivi Tellas, Lola Arias, Andrew Schneider, Robert Lepage, Wajdi Mouawad, Marie Brassard, Janaina Leite...) sondam a psique individual (Leite J., 2017) para dar conta dos traumas da história (Hamidi B., Moreira da Silva A., 2022). Deste modo, *as escritas do eu*, mergulham nos arquivos públicos ou privados, na memória histórica de uma nação ou de uma família, recuperando uma grande diversidade de materiais teatrais cujas formas múltiplas, polifónicas, intermediais criam uma difração na identidade do autor e desmultiplicam as autoralidades (Bouchet P., 2019). (Jouve, Vasserot, Bouchet e Moreira da Silva, 2023: 4)

O artigo, Do íntimo ao político. Os desafios do teatro das Américas no século XXI, dedica-se a refletir sobre como a emancipação teatral e as teatralidades contemporâneas do lado de cá do Atlântico, vieram

(...) trazendo para o centro da representação outras componentes, diversificando assim a noção de "material" teatral: documentos, arquivos, testemunhos, imagens filmicas e pictóricas, partituras, instalações plásticas... reconfiguram a cena contemporânea (Danan J., Naugrette C., 2018), renovam o estatuto do espectador e instauram um diálogo permanente, complexo e dinâmico entre o íntimo e o político. (Jouve, Vasserot, Bouchet e Moreira da Silva, 2023: 4)

Além destes novos *materiais* teatrais, e por meio deles, estas mulheres de teatro também trazem para o centro as(os) marginalizadas(os) da sociedade, corpos, vozes, presenças que geralmente estão isoladas, apartadas da sociedade. No artigo, Marginalidade e potência dos feminismos: a força do imaginário em Medusa⁶³, Patrícia Gomes e Cíntia Fernandes utilizam o mito de Medusa para introduzir uma reflexão sobre a fragilidade das margens em nossa sociedade.

⁶³ in FERNANDES, Cíntia, GOMES, Patrícia e REIA, Jess, (Orgs.), Arte comunicação e (Trans)Política: A potência dos femininos nas cidades, Belo Horizonte, Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

Medusa é punida severamente por Atena por transgredir a norma – no caso, violar a regra da castidade de suas sacerdotisas. Ela é banida da cidade e enviada para uma caverna distante, transformada em monstro e com a maldição de que ninguém poderia olhá-la nos olhos sem ser petrificado(a). As autoras traçam um paralelo entre as esferas mitológica e social, onde posicionam Atena como o Estado e Medusa como o ser marginalizado, para mostrar como o diferente em nossa sociedade patriarcal-capitalista-ocidental deve ser isolado (marginalizado) contudo, não somente com o objetivo de punir:

A prática de isolar grupos e pessoas marginalizadas ou rotuladas de marginais em muito pouco tem a ver com proteger a população de um criminoso – sem dúvida, necessário em muitos casos – e muito mais com a necessidade de proteger o pensamento vigente instituído, mantendo a crença (ou o mito) de coesão e unidade. (Fernandes, Gomes e Reia, 2021: 33)

Fernandes e Gomes, alertam para o fato de que Medusa não foi apenas banida e isolada, mas também transformada em monstro e depois assassinada. E enquanto monstro seu extermínio é aceito, tolerado. Para elucidar a questão, as autoras se utilizam da sociologia do imaginário, onde

“o monstro se dirige ao medo e, às vezes, ao desejo” (LEGROS *et al.*, 2014, p. 248). A figura do monstro suscita o temor – ensinado socialmente a sentir a tudo o que é diferente –, mas, talvez, em igual medida, o deleite. Afinal, é um ser que vivia na mesma sociedade e fez algo contrário ao estabelecido, rompeu regras sociais tidas como inquebráveis. A questão nisto não reside em julgar se o feito foi bom ou mau, o que atrai é a ativa possibilidade do desvio. É como o *punctum* de Roland Barthes (1984), o detalhe que punge, alfineta, perfura. Esse é o risco. É isso que temem as instituições e grupos que pretendem se manter no poder de ditar o que pode ou não existir. É por isso que se isola, marginaliza, empurra para o outro lado da linha. É, em virtude disso, que o aniquilamento do monstruoso, do diferente, nas sociedades é uma via tolerada, que se opera de fato, como nos assassinatos de pessoas LGBT pelo mundo, ou de modo enviesado, como nos campos de refugiados espalhados no planeta. (Fernandes, Gomes e Reia, 2021: 33)

As pesquisadoras evidenciam como o ato de banir, isolar, traçando uma linha entre quem está de um lado e quem está de outro, é um gesto fadado à falência uma vez que “tais práticas de isolamento não são suficientes – como exposto no mito da Medusa – para abafar a potência do dissidente, do marginal e impedir danos à narrativa dominante” (Fernandes, Gomes e Reia, 2021: 34). Pois,

é verdade que (Medusa) sofreu a punição da sua transformação física e do isolamento. No entanto, relegada a uma caverna distante, ela não tinha mais regras sociais a seguir. Na sua condição de monstro, poderia fazer qualquer coisa e, em certa medida, era livre.

Além disso, mesmo com o exílio infligido, ela não virou uma lembrança perdida. Pelo contrário, era mencionada a cada notícia sobre a morte de um aspirante a herói. As pessoas não temiam Medusa simplesmente por ela ter aspecto monstruoso, por ser diferente, mas porque ela também podia revidar, matar. O que era para ser um terrível castigo virou defesa e ataque, principalmente em se tratando de sua capacidade de petrificar. Se Atena a puniu com olhos que não poderiam olhar para ninguém (em alusão ao fato de ela não ter permanecido casta), Medusa os usou como armas letais e ganhou sobrevida na mitologia. (Fernandes, Gomes e Reia, 2021: 32)

Pois bem, as escritoras de palco hoje, vêm, cada vez mais, invadindo a arena e carregando para dentro dela seus traumas e monstros internos, confrontando a normatividade estabelecida. A palhaça e atriz, Rafaela Azevedo, criadora do espetáculo King Kong Fran (2022), se utiliza do humor para isto. Através da personagem Fran, ela inverte os papéis de gênero, sendo ela, a desferir ataques sexistas, a objetificar os homens e fazê-los sentirem-se na pele das mulheres que convivem com o machismo e a misoginia no dia a dia. Partindo da figura circense da mulher-gorila, sua estratégia é seduzir a plateia através do humor, até colocar na roda questões dolorosas, como a história de um abuso sexual vivida por ela. O espetáculo, em cartaz há dois anos, é um sucesso estrondoso de público, onde as mulheres parecem experimentar uma catarse coletiva através do riso. Apesar do humor, há várias cenas em que a personagem humilha os homens e traz a temática da violência para o palco.

Para mim, é como se a Fran fosse a super-heroína para eu poder sobreviver ao tanto de violência que tem no mundo. Ela é um posicionamento político contra essa visão do amor incondicional atribuído à mulher. Posso dar amor, eu quero dar amor, mas preciso receber. Enquanto homens me derem violência, eles vão ter violência. No momento em que me derem amor, eu serei a pessoa mais amorosa do mundo, mas preciso de confiança para essa entrega. Não sou Jesus Cristo que dá a outra face para bater. Não vou dar.⁶⁴

Rafaela Azevedo escolhe não ser vítima, mas sim, algoz. Alexandra Moreira da Silva trata desta questão ao refletir sobre as falas de Maria Galindo, ativista feminista e psicológa boliviana, e do escritor e ativista espanhol Paul B. Preciado, durante um encontro público promovido pelo Festival de Avignon de 2024 que visava discutir a opressão às pessoas trans.

Como entender, então, o grito de Maria Galindo – foi literalmente um grito que a ativista boliviana fez ouvir no Cloître Saint-Louis – “Não queremos inclusão, queremos revolução!”? Para Galindo e Preciado, a ideia de inclusão conduz necessariamente à

⁶⁴ Rafaela Azevedo em entrevista concedida à revista TPM publicada em 29/07/23. Disponível no link: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/rafaela-azevedo-mulheres-precisam-do-direito-a-violencia> (Acessado pela última vez em 31/01/2025)

sobre-identificação e, portanto, ao isolamento e à “domesticação”. Por outras palavras, “A exceção identitária não resolve o problema estrutural das sociedades neoliberais (...) que nos normalizam e nos reduzem a um corpo reprodutivo”. Por isso mesmo, Preciado defende que “só uma crítica profunda e transversal das instituições permitirá *desbinarizar* e descolonizar a sociedade”. Esta transformação radical pressupõe, para os dois ativistas, “mudar o foco”, ou seja, o discurso identitário e inclusivo “é conservador”, reduz as minorias ao estatuto de vítima, centrando o seu discurso na questão da violência e da dor (migrantes, mulheres, pessoas trans, homossexuais...). (Moreida da Silva, 2024: 370/371).

A autora coloca então, a questão da responsabilidade da comunidade nesta revolução. “Mais do que dar a palavra às pessoas em causa, importa perceber que a mudança da sociedade, ‘as práticas das liberdades’ dizem respeito a todos e a todas” (Moreida da Silva, 2024: 371).

Cada uma à sua maneira, as mulheres vêm conseguindo achar as rachaduras para seus vôos-roubos, e vamos construindo nossas escrituras com maior liberdade e também com maior visibilidade. Identifico-me com o discurso de Galinda e também com o de Rafaela Azevedo, onde entende-se que apesar de importantes, as políticas de inclusão não bastam. Há um lugar mais fundo e mais baixo que parece que precisamos atingir enquanto artistas mulheres para que o mundo de fato passe por uma transformação, onde a misoginia, a homofobia, a xenofobia, a transfobia, sejam desarmadas em nossa sociedade. E acredito que é neste caminho que as artistas da cena têm trabalhado.

Falar de si, expor-se ao outro, é de qualquer maneira erpor-se à volênciia do outro, mas é também, oferecer o rosto em presença, não para dar a outra face, mas para refutar o lugar à sombra e a invisibilidade ao qual a condição de vítimas nos mantém. A reparação e a inclusão têm seu importante lugar nesta luta, entretanto, mais do que um cômodo pedido de desculpas queremos “práticas de liberdade”, afinal “não somos apenas simples testemunhas do que se passa, somos os corpos através dos quais as mutações acontecem e se instalaram.” (Moreira da Silva, 2024: 381)

1.2 – A descoberta e o exercício da escritura de palco na Companhia Setor de Áreas Isoladas

A partir de agora analisarei a dinâmica de criação dramatúrgica na companhia Setor de Áreas Isoladas buscando explorar como se deu a descoberta de uma prática de

escrita de palco em coletivo e a questão da autoria, utilizando para tanto a análise dos processos de criação de alguns de seus espetáculos.

É importante salientar que a esta altura me limitarei a analisar tais obras apenas de um ponto de vista técnico tendo em vista a prática de composições dramatúrgicas em coletivo, deixando para mais adiante a análise de gênero através das escrituras de palco femininas e feministas.

1.2.1– Um setor de áreas isoladas

Teatro é um tablado, dois atores e uma paixão.

Lope de Vega

Quando nos conhecemos, ali, logo após a virada do milênio, em 2001, jovens aspirantes a atrizes e atores, nos corredores do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, partilhávamos a mesma paixão: o teatro de grupo. Víamos em plena atividade e florescência de grupos como o Galpão, o Lume, a Companhia dos Atores... nos enchia de entusiasmo saber dos processos do Teatro da Vertigem, do Teatro Oficina, e mais tarde de grupos que iniciavam sua caminhada como o Grupo XIX de Teatro. Mas, o que nos ligava, e mais tarde daria a liga, era o trabalho do(a) ator (atriz).

No decorrer dos anos de formação fomos achando afinidades e afinações, motivados pelo estudo da voz e pela professora Dra. Silvia Davini, orientadora de nosso projeto de diplomação. Íamos vencendo os medos, criando coragem e rebeldia nas mãos de Hugo Rodas e achando também muitas mãos mais doces, sábias e femininas que acolhiam os anseios e apontavam caminhos, como as de Roberta Matsumoto, Nitza Tenenblat, Ana Cristina Galvão... fomos assim, experimentando trabalhos que ousaram sair das salas de aula e foram para as salas de teatro da cidade, com outros colegas, com outros intuições, outras pesquisas. Mas foi só depois de formados, já em 2008, depois do meu regresso juntamente com Diego Bresani (que na época era meu namorado e hoje, marido) e Camila Meskell de uma estadia para estudos em Nova York

e durante os processos das gestações da Valentina, filha da Taís Felippe e da dissertação de mestrado do Rodrigo Fischer, por volta de nossos 25 anos, que decidimos fundar uma companhia de teatro.

Na hora de batizar a empreitada escolhemos dar uma característica bem brasiliense ao nome. Brasília é uma cidade planejada, com seu plano piloto, asa sul, asa norte, suas cidades-satélites, hoje rebatizadas como regiões administrativas, e seus inúmeros setores. Tudo é setorizado em Brasília, há o setor hoteleiro, o setor de clubes, o setor de diversões sul e norte, o setor bancário sul, o setor bancário norte, o setor hospitalar sul e norte... um dia, eu e Diego Bresani passamos de carro por uma placa e descobrimos que existia também o setor de áreas isoladas.

Achamos muito engraçado e um pouco absurdo que o planejamento urbanístico de Brasília pudesse chegar a este nível, a essa espécie de cúmulo da ordem: setorizar até mesmo áreas isoladas. Achamos que isso representava bem a identidade desta cidade, conhecida pelo seu cartesianismo, por habitantes considerados pessoas um tanto frias que se isolam em pequenos grupos, as chamadas panelinhas brasilienses. Às vezes, chamamos a cidade de *Brasilha*, brincando com seu caráter isolado do restante do país, no quadradinho geográfico do Distrito Federal, brincando também com a ideia de ilha da fantasia, um lugar que surgiu de tantas utopias como a de se constituir uma cidade-parque, com suas superquadras⁶⁵ auto-suficientes.

De fato, a cidade foi criada para o isolamento e para carros particulares. A falta de vias para pedestres, calçadas, passarelas e as longas distâncias a serem percorridas para ir de um local ao outro dificultam a vida dos pedestres, assim como o precário sistema de transporte público – onde o metrô só começou a funcionar há cerca de 20 anos e ainda atende apenas 6 regiões administrativas.

Assim, ao refletirmos sobre a ideia de batizar o grupo como Setor de Áreas Isoladas, achamos que o nome, além de representar a cidade, nos dizia respeito também, nos reconhecíamos em tudo aquilo. Afinal, um grupo de teatro não deixa de ser também uma panelinha e a nossa seria esta, ambígua, um coletivo de isolados. Em virtude da análise de gênero que suscitarei mais tarde neste trabalho, vale a pena mencionar que esta nossa panelinha surgiu de duas panelinhas anteriores: o “clube do Bolinha”, o

⁶⁵ As áreas residenciais do plano piloto, a parte central da cidade, constituído pela asa sul e asa norte, são organizadas em superquadras. Em cada uma delas existe um conjunto de edifícios baixos (de 3 a 6 andares no máximo) organizados de A a Z. No projeto original da cidade cada superquadra deveria contar com uma escola e um comércio local.

grupo A Muleta, formado por Diego Bresani, Rodrigo Fischer e Márcio Minervino do qual resultou o espetáculo *A História de Jerry e o Cachorro*⁶⁶ (2006), e o “clube da Luluzinha”, o grupo O Corte, formado por mim, Camila Meskell, Taís Felippe e Camila Morena que estreou *A Mais Forte – o nosso corte*⁶⁷ (2004). Ambos os grupos, de brevíssima existência, surgiram a partir de trabalhos desenvolvidos ainda na Universidade de Brasília, a partir da disciplina, *Introdução à Direção*, ministrada pela professora Nitza Tenenblat. Apesar de terem claramente essa separação por gênero, em sua constituição, apenas, O corte, tinha uma premissa de ser um grupo exclusivamente feminino. Mais tarde, resolvemos fundir os dois coletivos na companhia Setor de Áreas Isoladas, cujo núcleo se formou desde então e até os dias atuais por mim, Camila Meskell, Diego Bresani, Taís Felippe e Rodrigo Fischer.

Apesar de nunca termos tido uma conversa formal, redigido um manifesto ou algo do tipo, haviam de início muitas motivações em comum, talvez a primeira delas – tratando-se de uma companhia de atores e atrizes, e devido à nossa falta de recursos – viesse de um entusiasmo de que não precisávamos de muita coisa, nem de uma sede, a priori, o espaço vazio do Peter Brook já nos bastava e as palavras inflamantes de Boal também:

Escassez é limitação, não vamos elogiar a falta de recursos como se fosse benção divina; desejar a carência – absurdo! O artista, no entanto, não choraminga. Com desejo e arte, falta de meios pode ser estímulo. Em nossos países escravizados estamos condenados à criatividade! (Boal, 2014: 156).

E para nós, o terreno fértil para que essa criatividade florescesse e durasse era aquele que mencionei anteriormente: o teatro de grupo, cujo foco estaria no trabalho do ator-criador⁶⁸. Ou seja, um ator que não está alienado do processo de composição do espetáculo, não como um intérprete de um personagem delineado em um texto, executando fielmente aquilo que o diretor lhe pede, mas antes, aquele que participa ativamente do processo de composição de escritura do espetáculo.

Não nos interessava assim, agir como os atores dos quais fala Ariane Mnouchkine, que por não tomarem consciência do poder de seu trabalho, acabam se

⁶⁶ A partir da peça *A história do jardim zoológico*, de Edward Albee, dirigida por Diego Bresani e apresentada pela primeira vez em fevereiro de 2006 no teatro do CCBB Brasília.

⁶⁷ A partir da peça *A Mais Forte*, de August Strindberg, dirigida por mim e apresentada pela primeira vez em 15/10/2004 no teatro Goldoni em Brasília.

⁶⁸ O conceito de ator-criador nasceu com Constantin Stanislavski e foi desenvolvido por seu discípulo Vsevolod Meyerhold. O conceito foi também trabalhado nas pesquisas de Jerzy Grotowski e Eugênio Barba chegando ao termo cunhado por Matteo Bonfitto, o de ator-compositor.

condenando a “fazer literatura de figurino” (apud Tackels, 2015: 58/59). Estávamos tomando a consciência da qual Dort fala quando diz que no processo “o actor dá-se conta e dá-nos conta do que está a fazer. Ele assume o sentido que propôs – de forma deliberada ou não. E toda a turma com ele” (Dort, 1986: 3). Seria então um ator-autor, conceito que, de acordo com a definição de Rosyane Trotta, “se refere principalmente à concepção, a uma autoria que avança além da função de intérprete para se estender a áreas tradicionalmente restritas ao dramaturgo e diretor” (Trotta, 2008: 56).

Todo o nosso foco estaria nisso, não na encenação, a dramaturgia partiria diretamente da cena, do improviso, dos ensaios, de tentativas. Falávamos muito em descobrir uma linguagem autoral comum ao grupo, e creio que a maior parte desse desejo tinha a ver com construir as próprias dramaturgias, mas na época não poderíamos saber disso, fomos nos dando conta desse desejo durante a caminhada.

Dentre as outras motivações, estava a ideia de fazer tudo em coletivo, admirávamos os grupos que trabalhavam em sistema de criação coletiva (Trotta, 2008), ou seja, nosso desejo de uma criação coletivizada passava pelo pressuposto de que buscaríamos criar tudo em grupo: cenário, figurinos, adereços e inclusive a dramaturgia... sem que houvesse, pelo menos, em um primeiro momento, alguém que reivindicasse essas funções. O que, de acordo com Trotta (2008) nos encaixaria no conceito de criação coletiva.

De acordo com a autora, uma das principais características da criação coletiva, assim como era praticada nos grupos brasileiros dos anos 70, é que ela começa com a pergunta: o que vamos fazer? (Trotta, 2008: 81). O tema, o projeto para a criação não partia de um desejo individual do diretor, ele surgia de um diálogo: “o ponto de partida para a experimentação cênica é a proposta criada pelo grupo” (Trotta, 2008: 85). Essa foi a prática adotada em nosso coletivo durante os três primeiros espetáculos que formaram a trilogia “Estudos sobre a violência” (2008-2012).

Contudo, a função da direção era a única que escapava a esse desejo de coletivização. Assim, Diego Bresani, que na época em que nos lançamos à criação do nosso primeiro espetáculo já havia se convencido de que seu lugar não era o palco, mas a encenação, a iluminação e a fotografia, dirigiu o primeiro espetáculo. No entanto, tínhamos muito clara a primícia de que não haveria um(a) diretor(a) fixo(a), que poderíamos alternar essa função, ou dividí-la, quando bem quiséssemos, e assim permanece até hoje.

O(A) diretor(a), neste caso, seria “um olhar de fora”, uma espécie de orientador(a), sem que impusesse ou mesmo procurasse um estilo individual. Utopia. Com o distanciamento que o tempo traz, refletindo sobre os processos antigos, entendo que este “olhar de fora” não era coletivo, era individual e mesmo que não quisesse se impor, se imporia, porque era o guia do processo, das escolhas finais. Mesmo que estivéssemos trabalhando em processo de colaboração, e que, das propostas e do material levantado pelo grupo, a escolha do que ficaria no espetáculo fosse discutida coletivamente, quem sempre operou a montagem final era a figura do(a) diretor(a). Trotta descreve bem essa relação ao falar do trabalho do diretor Enrique Diaz no grupo carioca Companhia dos Atores:

Mas mesmo que os atores criem a partir de si mesmos, o projeto não nasce espontâneamente do exercício cênico mas, do encontro entre ele e o olhar do diretor, que abriga uma marcante componente autoral no exercício de reconhecer as portas que se abrem, os embriões passíveis de serem trabalhados de modo a gerar uma proposta de projeto e de encenação. O diretor em tal função busca a identidade artística do coletivo. (Trotta, 2008: 87/88).

O(A) diretor(a) trabalha em função da identidade do grupo, porém, seu olhar torna-se determinante no processo. Como vemos, por exemplo, que mesmo contando com os mesmos integrantes, os(as) mesmos(as) atores (atrizas) em cena, o estilo muda de acordo com quem assume a direção na Cia dos Atores. Basta perceber como são diferentes os espetáculos dirigidos por Enrique Diaz, daqueles dirigidos por Bel Garcia, Susana Ribeiro ou Rodrigo Portella. Assim, também ocorre em nossa companhia, os espetáculos dirigidos por Diego Bresani, Rodrigo Fischer ou por mim, embora carreguem uma identidade do grupo em comum e o mesmo núcleo atuante em cena, se diferem.

Foi, então, sem muita delimitação de funções que nasceu o primeiro espetáculo da companhia, cuja ficha técnica continha em muitas das funções a assinatura, “o grupo”. Não me recordo se a questão de autoria em algum momento chegou a ser pauta de discussão, mas recordo-me de que operávamos nos sentindo todos autores dos espetáculos. Hoje, com o distanciamento dos anos é possível perceber que havia, no entanto, uma organização de acordo com as afinidades de cada um, com o perfil de cada um, mas que só conseguimos descobrir ao longo dos processos de criação. Passemos então, à análise de alguns deles.

1.2.2 – Processos de composição dramatúrgica na trilogia Estudos sobre a violência.

Na época em que buscávamos inspirações e referências para o nosso primeiro espetáculo, Vialenta⁶⁹ (2008), surgiu o tema da violência. Alguns de nós, recém-chegados de uma imersão de estudos em Nova York, estávamos interessados em trazer o tema da violência nas grandes cidades, ora marcada pela ideia de justiça ou vingança, ora por puro sadismo. Foram surgindo textos, que em sua maioria eram contos e romances de *pulp fiction* e de literatura *noir* americana até que nos decidimos por adaptar dois contos para a cena, A mil quilômetros de lugar nenhum (2007), de Lorenzo Carcaterra e Improvisão (2007), de Ed McBain.

Nossa adaptação foi batizada de Vialenta para fazer um trocadilho de gênero com a palavra Violento, pois trazia duas histórias em que as protagonistas dos atos de violência eram mulheres. As histórias se passariam no mesmo cenário, um típico barbalcão americano, tocado por uma garçonete de patins que lembrava essas figuras das lanchonetes *diners* americanas dos anos 50. Eram assim, duas esquetes unidas pelo mesmo cenário. O que as antecedia era uma espécie de prólogo, onde a atriz que representava a garçonete tentava falar sobre as motivações da companhia e do processo do espetáculo, mas, era interrompida a todo instante por um pão que saltava de uma torradeira barulhenta e que ela tostava novamente até queimar. O “epílogo” se tratava de uma espécie de jogo catártico, inspirada nos jogos de tiro ao alvo com patinhos amarelos, muito comuns nos parques de diversão antigos, onde o público poderia descontar seu possível desgosto com o espetáculo e/ou com os(as) atores (atrizes), tentando acertar uma bolinha de plástico, enquanto o elenco fazia uma coreografia simples e repetitiva fantasiados com cabeças de pato amarelo e roupões de lutador de boxe.

⁶⁹ Com direção de Diego Bresani, o espetáculo estreou em outubro de 2008, em Brasília, no Teatro Goldoni.



Figura 1: (da esq. para dir.) Taís Felippe, Rodrigo Fischer e eu, em temporada do espetáculo no Teatro do Espaço Cena em Brasília em 2009 (Foto: Diego Bresani).

Quanto ao processo da adaptação dos contos, é curioso notar que ninguém da companhia se recorda se houve um responsável único pelo processo, ou seja, quem fez a transposição da narrativa para a forma dramática, quem transpôs os diálogos, se houve ou não criação adicional ao texto original... e não nos restou um texto escrito para consultar. O que me recordo, foi que íamos lendo e ensaiando, testando como seria se encenássemos as cenas dos contos e o texto dramático ia aparecendo. Nesse sentido, posso dizer que o processo de adaptação partiu diretamente da sala de ensaio, empiricamente, não havendo trabalho de mesa e eu organizava o material em forma de texto.

Quanto à encenação, a estética adotada transitava entre a atmosfera *noir*, os *freaks-shows* americanos e os filmes de Quentin Tarantino, do qual, éramos todos fãs, na época. Como dito um pouco mais acima, operamos em coletivo na confecção dos cenários, figurinos e adereços, nos privilegiando do acervo da empresa da Camila Meskell – que realiza performances para eventos – e também, utilizando nossos próprios acervos individuais. Quanto à direção, seguíamos os pressupostos já mencionados acima, onde o diretor estaria como um “olhar de fora”, um articulador, ou como melhor elucida o pesquisador Fábio Cordeiro dos Santons, onde “o encenador não estaria no topo da ‘hierarquia de autorias’, mas talvez, no centro, como um eixo de articulação” (apud Trotta, 2008: 97).



Figura 2: (da esq. para dir.) Eu e Camila Meskell em temporada do espetáculo no Teatro do Espaço Cena em Brasília em 2009 (Foto: Diego Bresani).

O mesmo aconteceu no processo do segundo espetáculo da trilogia, Terapia de Ris(c)o⁷⁰ (2009), a diferença é que este papel era dividido por Diego Bresani e Rodrigo Fischer, que estaria fora de cena desta vez. Os diretores iam articulando o material que surgia dos ensaios e que se constituiria como o texto autoral, juntamente com os outros elementos cênicos. Aqui, a pergunta “o que vamos fazer?” gerou primeiramente uma resposta imediata de todos: comédia.

Na época, estávamos um pouco frustrados com o fato de que em sua grande maioria, apenas as chamadas “comédias besteiróis”⁷¹ tinham sempre suas casas cheias em Brasília. Mas, a ironia sempre foi característica forte do nosso grupo e o gênero besteirol passava longe dos nossos desejos. Sendo assim, a ideia era atrair o público para uma suposta “comédia besteirol” – por isso a letra “c” está entre aspas no título, para subentender a leitura: Terapia de Riso – quando, na verdade, o espetáculo trataria novamente de violência através de um humor ácido.

Desta vez, convidamos o ator Gabriel F. para integrar o elenco – que sempre foi um ator-dramaturgo-diretor – e tê-lo como parte integrante do processo de escritura foi fundamental para o processo, pois, neste caso, constituímos um texto totalmente

⁷⁰ Com direção de Diego Bresani e Rodrigo Fischer, o espetáculo estreou em 24/09/2009 no Teatro SESC Garagem em Brasília.

⁷¹ Destacaria aqui os grupos Os melhores do mundo, G7, De 4 é melhor e Setebelos como exemplos deste gênero e dessa realidade.

autoral. Depois de muitas conversas juntos sobre como unir humor ácido e violência, decidimos criar uma espécie de paródia aos filmes de *serial killers* dos anos 90⁷². O mote da história surgiu: três mulheres recebem um bilhete por correio, onde está escrito apenas, “eu sei” e os dados de data, local e horário de onde devem comparecer.



Figura 3: Foto de divulgação do espetáculo (Diego Bresani).

O encontro se mostra uma espécie de sessão de terapia em grupo. Atores e público ficam sentados num grande círculo de cadeiras, onde os expectadores tornam-se cúmplices das dinâmicas realizadas pelo “terapeuta”, o excêntrico Senhor Q., um homem tetraplégico acompanhado de seu cuidador que ele chama de Elvis e está, de fato, fantasiado como Elvis Presley. Elvis não fala durante todo o espetáculo, ele é só uma espécie de extensão do corpo do homem. As dinâmicas vão revelando ao longo do tempo histórias de violência vividas pelas três mulheres, que teriam o objetivo de libertá-las de seus traumas e medos. Porém, o intuito verdadeiro de Senhor Q era incitar a violência em grupo criando uma espécie de situação limite para que alguma delas acabasse por assassiná-lo, libertando-o de sua condição.

⁷² Entre eles, Silêncio dos inocentes, Assassinos por natureza, Pânico, Eu sei o que vocês fizeram no verão passado, Lenda Urbana, etc.



Figura 4: (da esq. para a dir.) Gabriel F. e Diego Bresani em temporada do espetáculo no Teatro SESC Garagem em Brasília em 2009 (Foto: Felipe Barreira).

A escritura partiu de improvisações sobre o tema, que realizávamos em nossa primeira sede oficial.⁷³ Com algum tempo de ensaio, decidimos conjuntamente que cada ator/atriz, seria, de fato, o(a) autor(a) de suas personagens e escreveria suas próprias falas. Lembro-me que íamos também opinando nas composições uns dos outros e assim, ajustes iam sendo feitos. Ao longo do processo, eu ia também agindo como dramaturgista, ou seja, organizando os textos e cenas que decidíamos juntamente com os diretores que integrariam a versão final, constituindo um texto dramático.



Figura 5: Fotos 1 e 2: Eu, Diego Bresani, Taís Felippe, Glauber Coradesqui, Camila Meskell e Eduardo Dutra no primeiro dia de trabalho na primeira sede oficial da companhia, comemorando e fazendo o piso de cimento queimado (2009 – Fotos de arquivo). **Foto 3:** Camila Meskell e Rodrigo Fischer nos primeiros ensaios de Terapia de Ris(c)o

⁷³ Tratava-se de uma loja, no setor de oficinas da W3 norte, que era locada pelo proprietário para depósito. No ano de 2009 abraçamos a empreitada de adaptar o espaço para uma sala de ensaios e pequenas apresentações. A sede durou pouco tempo, cerca de um ano, devido à dificuldade da companhia em manter o aluguel do espaço.

na sede (2009 - Foto de arquivo). **Foto 4:** Arena montada para apresentação de Terapia de Ris(c)o na inauguração da sede (2009 – Foto de arquivo).



Figura 6: Visão geral do dispositivo cênico com elenco e público no Teatro SESC Garagem em Brasília em 2009 (Foto: Felippe Barreira).

O terceiro espetáculo da trilogia, Qualquer coisa eu como um ovo⁷⁴ (2012), também foi um processo de escritura coletiva, mas diferente do anterior. Aqui tínhamos um ponto de partida, o texto Angel City (1994) de Sam Sheppard. Durante todo o ano de 2011, executamos com muita dificuldade, um projeto de manutenção de grupo que tínhamos aprovado no Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal da Secretaria de Cultura do DF.

Foi um ano bastante agitado, pois o projeto continha várias ações dentre as quais: uma mostra da companhia, incluindo as duas primeiras peças, a montagem e estreia do terceiro espetáculo da trilogia e um programa educativo vinculado à mostra. Ao longo deste ano, conseguimos manter uma nova sede para o grupo, onde ensaiávamos, nos reunímos e criamos este terceiro espetáculo. Para realizar todas estas atividades, cada integrante recebia uma ajuda de custo mensal.

⁷⁴ Dirigido por Diego Bresani, o espetáculo estreou em 15/03/2012 no Espaço Cena em Brasília.



Figura 7: A nova sede da companhia durante o projeto de manutenção em 2011 (Foto de arquivo).

A dificuldade veio quando nos demos conta de que havíamos proposto muitas atividades para um orçamento tão enxuto. E esse fator influenciou diretamente a escolha do terceiro espetáculo, mudando a pergunta, “O que vamos fazer?” para “O que podemos fazer?”. A ideia original para o terceiro espetáculo da trilogia era partir do romance, *Mas não se mata Cavalo?* (1982), de Horace McCoy, porém, a questão orçamentária nos mostrou que não seria possível realizar este projeto, que envolveria necessariamente um elenco numeroso em cena, além de um custo elevado com a encenação, conforme prevíamos e desejávamos para este processo. Assim, engavetamos a ideia e decidimos buscar um texto que nos desse a oportunidade de realizar a nossa empreitada de uma maneira mais simples.

Havia nesta época também, o início de muitas crises internas, individuais, mas que afetavam diretamente o grupo. Agora, chegando aos 30 anos de idade, cada um começava a querer alçar outros vôos e/ou precisavam dedicar-se a seus outros trabalhos. Rodrigo Fischer queria partir para o doutorado e experiências internacionais; Camila Meskell e Diego Bresani, ambos donos de empresas, uma empresa de performances em eventos e um estúdio de fotografia publicitária, respectivamente, estavam consumidos de trabalho e quase não dispunham de tempo para o teatro; Taís Felippe, agora afastada da companhia, a esta altura mãe da Valentina, do Lorenzo e grávida do Luca, se revezava entre a maternidade e a empresa que tinha conjuntamente com o ex-marido. Quanto a mim, tinha pedido demissão de um trabalho na Caixa Cultural de Brasília e estava elaborando o projeto de uma ONG cultural, além de trabalhar juntamente com Glauber Coradesqui – nosso parceiro de longa data e que neste ano tinha se afiliado à

companhia – administrando a sede e nosso projeto de manutenção, e buscando captar recursos para os próximos projetos da companhia.



Figura 8: (da esq. para a dir.) Similião Aurélio, Camila Meskell, Rodrigo Fischer, Luísa Guimarães e Diego Bresani em uma leitura do texto Angel City de Sam Sheppard na sede da companhia. 2011. (Foto: arquivo).

No final do ano de 2011 estávamos extremamente desestimulados. Os esforços para captar recursos não trouxeram respostas positivas, o projeto de manutenção chegava ao fim e nos dávamos conta de que, novamente, não conseguiríamos manter nossa sede e nem dar continuidade aos projetos futuros. Então, ficava cada vez mais claro que este último espetáculo era o fechamento de um ciclo.

Foi neste contexto, que encontrei a peça de Sheppard, *Angel City* (1994). Onde dois produtores de filme em Los Angeles se encontram em uma enorme crise artística, ética e existencial. Onde a busca por ideais já não existe, a indústria cinematográfica se torna mesquinha e extremamente capitalista, e no lugar “onde é cobra comendo cobra” todos começam estranhamente a se metamorfosear em serpentes. Levei o texto para o grupo, que se reconheceu totalmente nele e o abraçou. Devido a um número maior de personagens e ao fato de Taís Felipe estar afastada da companhia, convidamos a atriz Luísa Guimarães e o ator Similião Aurélio para integrarem o elenco.



Figura 9: Eu, na temporada de estreia do espetáculo no Teatro do Espaço Cena em Brasília em 2012 (Foto: Diego Bresani).

Na nossa realidade, não corríamos o risco de virar serpentes, mas sim calangos, os bichos rasteiros que se escondem no cerrado. Teríamos desistido do sonho de teatro? E de que violência estaríamos falando? Ficou claro, então, que seria da violência que sofriamos enquanto artistas cênicos no Brasil. A violência da derrocada dos sonhos e dos ideais. Soubemos rir de tudo isso e declaramos que esse espetáculo seria uma espécie de funeral da companhia. Um espetáculo-despedida. Qualquer coisa eu como um ovo (2012), que carrega esse nome justamente por ser aquela frase que o brasileiro diz quando falta a nobre carne em casa – a alternativa barata e possível, o plano B – foi realizado com recurso praticamente inexistente e se tornou, ironicamente, o espetáculo mais aclamado da companhia com grande sucesso de público até aquele momento.



Figura 10: Camila Meskell em apresentação no Teatro Funarte Plínio Marcus em Brasília em 2012 (Foto: Diego Bresani) O retrato pendurado na arara é de Hugo Rodas e o outro, sobre a banqueta é de Gabriel F. no papel de Senhor Q. de Terapia de Ris(c)o.



Figura 11: (da esq. para a dir.) Similião Aurélio, Camila Meskell, Luísa Guimarães e Rodrigo Fischer em apresentação do espetáculo no Teatro Funarte Plínio Marcus em Brasília em 2012 (Foto: Diego Bresani).

Em relação à dinâmica de escritura cênica na trilogia, percebo que, de fato, praticávamos o que Trotta definiu como autoria coletiva (2008), pois, ainda que os diretores tivessem sua grande parcela autoral, de fato, a escritura dos espetáculos se dava de forma coletiva e a partir do palco, tendo ou não textos bases como ponto de partida. Percebo também, que nenhum destes espetáculos nasceu de um desejo ou projeto pessoal dos diretores, mas sim, de temas que diziam respeito ao presente do nosso coletivo, o que era interessante a todos nós, mas também em diálogo com a pluralidade que naturalmente vivemos dentro dessa estrutura.

A atuação dos diretores até aqui, não era uma “estrutura piramidal cujo diretor imprime no espaço e no corpo do ator a escrita de uma subjetividade particular” (Trotta, 2008: 98), mas sim, a “estrutura circular em que o diretor e os atores costuram a escrita de um alfabeto coletivo” (Trotta, 2008: 98). Creio ainda, que os processos até aqui abordados se encaixariam naquilo que Trotta define como um processo de coletivização da autoria:

Neste tipo de processo a autoralidade avança além dos territórios individuais que produzem fragmentos criativos a serem inseridos na obra: ela se projeta no espaço que se estabelece como território existencial coletivo. A concepção sai da privacidade para o espaço público da sala. Se ao “eu-autor” plural vem se reunir um “nós-autores”, pode-se falar então em produção de uma subjetividade coletiva, fonte para a coletivização da autoria (Trotta, 2008: 100).

No caso de Qualquer coisa eu como um ovo (2012), esta subjetividade coletiva se concentrou naquilo que estávamos vivendo dentro da própria companhia, uma pluralidade de crises que se encontravam em uma crise do próprio coletivo. Ao final da trilogia, abraçamos o momento, entendendo, claramente, que a companhia não iria se sustentar por enquanto. Tivemos a primeira conversa séria em muitos anos, e decidimos juntos que ao final das apresentações daríamos uma pausa sem compromisso de retorno em nossas atividades com a S.A.I. Além disso, meu relacionamento de 10 anos com Diego Bresani, também passava por uma crise e acabamos nos separando. A partir daí, depois de algum tempo, surgiram novos processos, estruturas e crises das quais falaremos mais adiante.



Figura 12: (da esq. para a dir.) Similião Aurélio e Rodrigo Fischer em apresentação do espetáculo no Teatro Funarte Plínio Marcus em Brasília em 2012 (Foto: Diego Bresani).

CAPÍTULO 2

ESCRITURAS FEMININAS

*Os obstáculos ainda são imensamente grandes – e muito difíceis de definir.
De fora, existe coisa mais simples do que escrever livros?
De fora, quais os obstáculos para uma mulher, e não para um homem?
Por dentro, penso eu, a questão é muito diferente;
ela ainda tem muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vencer.
Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e
escrever um livro sem encontrar um fantasma que precise matar,
uma rocha que precise enfrentar.*

Virgínia Woolf

Neste capítulo, irei tratar da escritura feminina como prática em construção. Nos dois primeiros sub-capítulos me apoiarei em duas obras principais, Um Quarto só seu (2019) de Virgínia Woolf e O Riso da Medusa (2022) de Hélène Cixous. Contudo, não se tratará de uma comparação entre as duas obras, mas antes, de um diálogo entre autoras, estas e diversas outras, para a discussão da prática da escritura feminina, primeiramente regida por uma tradição masculina e em um segundo momento, pelo desejo de uma tradição feminina.

Ao suscitar as duas obras, procurarei, em um primeiro momento, contextualizar a atividade da escritura para o gênero feminino através de uma análise historiográfica, para em seguida levantar a necessidade de uma inscrição da escritura feminina no teatro desde os tempos modernos até a contemporaneidade.

Lendo os textos de Woolf e Cixous, cujas publicações separam-se por um intervalo de quase cinquenta anos, percebo o segundo como uma espécie de palimpsesto do primeiro. Cixous, em 1975, parece reescrever o texto de Woolf, a partir de uma crítica feminista da psicanálise, constituindo um chamado à *écriture feminine*. Em 1928, Woolf fazia o mesmo com suas armas de romancista.

Este estudo será fundamental para ingressarmos no terceiro sub-capítulo, onde irei descrever e analisar os processos de escritura de palco femininas e feministas dentro

da prática da companhia Setor de Áreas Isoladas. A análise pretende ainda, abrir o caminho para a segunda e a terceira partes desta pesquisa – onde relatarei e problematizarei os episódios de assimetria e opressão de gênero vividos por e neste coletivo e em seguida exporei o meu processo de escritura de palco na obra Júpiter e A Gaivota. É impossível viver sem o teatro! (2024), vivência e resultado prático desta pesquisa.

2.1 – A escrita feminina na tradição de Narciso

“Escrever é uma maneira de sangrar. Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito...” (Evaristo, 2016: 109). É assim que Conceição Evaristo fecha seu famoso conto, A gente combinamos de não morrer. Para mim, sempre foi. Desde menina com os primeiros diários, caderninhos, depois aos 18 anos, rabiscando poesias, pequenos contos e finalmente, adulta, escrevendo espetáculos. A escrita sempre foi minha forma de fazer jorrar uma represa. E, salvo o caso do teatro, sempre foi uma prática que me exigia solidão. Até pouco tempo, achava que isso era apenas um capricho – gostar de estar totalmente sozinha para escrever – hoje, acredito que a questão passa por outros lugares, talvez por um inconsciente dotado de uma herança que eu nem sabia que carregava.

Em outubro de 1928, Virginia Woolf leu um ensaio para as alunas da Universidade de Girton⁷⁵ que mais tarde seria publicado sob o título, Um Quarto Só Seu. Nele está a sua célebre frase “uma mulher, se quiser escrever literatura, precisa ter dinheiro e um quarto só seu.” (Woolf, 2019: 2). Esta foi, segundo Woolf, a conclusão que chegou ao escrever o ensaio que deveria se tratar do tema: as mulheres e a literatura.

A consciência da herança que mencionei acima ficou clara, quando me deparei com o texto de Woolf. A ideia do “quarto só seu”, da necessidade de um espaço privado e seguro para escrever, vem atrelada à análise da escritora sobre as condições disponíveis à mulher que quisesse escrever na Inglaterra ao longo da história. Através da personagem Mary, alter ego de Woolf no ensaio, acompanhamos a evolução do hábito da escrita nas mulheres inglesas. Mary, uma romancista emancipada, depois de

⁷⁵ Primeira universidade só para mulheres do Reino Unido fundada em 1869, parte da Universidade de Cambridge.

ser barrada na biblioteca de *Oxbridge*⁷⁶, uma universidade fictícia criada por Woolf, pelo simples fato de ser mulher, parte para o *British Museum*, em Londres, com o intuito de buscar fontes de pesquisa para a escrita do ensaio sobre as mulheres e a literatura. Ela procura, assim, achar respostas sobre diversas perguntas que a rondavam como: “Por que um sexo era tão próspero e o outro tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a literatura? Quais são as condições necessárias para a criação de obras de arte?” (Woolf, 2019: 23).

O período de ouro, a renascença inglesa, foi o momento em que a literatura e a poesia – leia-se, literatura e poesia masculinas, pois, nesta época, as mulheres não podiam se dedicar ao exercício da escrita – floresceram no país. Mary revela que tudo o que as mulheres da era elisabetana podiam escrever, eram cartas, nem diário pessoal possuíam e que não haviam registros ou relatos sobre a vida das mulheres deste período (Woolf, 2019: 40).

À medida que a investigação de Mary avança, nos damos conta que durante os séculos que sucederam a era elisabetana, passam a existir centenas de obras sobre as mulheres, escritas por homens, que em sua grande maioria, tratavam-se de estudos depreciativos sobre a inferioridade feminina perante o gênero masculino (Woolf, 2019: 26). Em seguida, já em casa, consultando livros de história e buscando obras escritas por mulheres, a personagem vai nos revelando que apenas no século XIX as mulheres da classe média, na Inglaterra, começaram a escrever literatura e suas obras passaram a ser publicadas.

Contudo, tal como as mulheres que as precederam, elas ainda eram mantidas sob vigilância. Mary constata que ainda no século XIX, as mulheres não tinham direito a um quarto privado, e se tomassem a coragem de escrever, teriam que fazê-lo na sala de estar, como era o caso da grande escritora Jane Austen, que “escondia ou cobria os manuscritos com um pedaço de papel de mata-borrão” (Woolf, 2019: 61). Seu sobrinho, James Austen-Leigh, escrevendo suas memórias, notou:

Como foi capaz de fazer tudo isso (...) é surpreendente, pois ela não tinha nenhum aposento separado para se recolher, e a maior parte da obra deve ter sido feita na sala de estar, sujeita a todos os tipos de interrupções fortuitas. Ela tomava cuidado para que

⁷⁶ Apelido das universidades de Oxford e Cambridge que dividem uma história de antiga rivalidade. No ensaio, provavelmente Woolf refere-se à Cambridge devido à sua proximidade e à sua ligação com Girton.

sua atividade não fosse percebida pelos criados, pelas visitas ou por qualquer pessoa fora do grupo familiar. (apud Woolf, 2019: 61).

Neste momento, estou escrevendo este texto sentada no sofá da minha sala de estar. Não é uma escolha. Faço isto porque, Helena, minha filha, está dormindo na minha cama, e se eu sentar na escrivaninha do meu quarto, o barulho das teclas do computador pode acordá-la e então, acabou-se o tempo de produção. Acordo às quatro horas da manhã para escrever pelo menos até às sete, a hora que geralmente ela acorda. Ainda dividimos a cama com ela, porque essa foi a melhor maneira que encontramos para fazê-la dormir melhor e mais, e para que eu, por consequência, também durma melhor.

Nos dias de hoje, não somos mais proibidas de escrever e, felizmente, inúmeras são as mulheres que se dedicam à escrita e têm suas obras reconhecidas, publicadas e premiadas. Mas se formos comparar com a quantidade de homens, certamente, ainda somos poucas. Hoje, Jane Austen não teria que esconder seu manuscrito e poderia escrever em um ambiente privado, dispondo de silêncio e concentração. As interrupções seriam radicalmente evitadas, a menos que fosse mãe, trabalhando em casa. Woolf aponta, inclusive, que as quatro escritoras mais célebres do século XIX que cita em seu ensaio, Jane Austen, Charlotte e Emile Brontë e George Eliot, e aqui inclui a própria Virgínia Woolf, já no século XX, não tiveram filhos (Woolf, 2019: 60). Mas, das interrupções da maternidade, falaremos um pouco mais adiante.

Voltando ao ponto da interdição à escrita, me pergunto por que “uma atividade tão simples como escrever livros” – retomando a citação de Woolf, na epígrafe inicial deste capítulo – era negada às mulheres? Por que deveriam ser punidas se fossem pegadas escrevendo? Por que Jane Austen tinha que tomar cuidado para que ninguém a visse escrever um livro de gênio,⁷⁷ como Orgulho e Preconceito? O que poderia haver de tão grave nesta atividade? As respostas a meu ver, passam por três pontos principais e todos eles estão ligados ao controle que o patriarcado exerce sobre as mulheres.

O primeiro deles deve-se ao fato de que enquanto as mulheres fossem mantidas sob vigilância, elas continuariam exercendo o papel patriarcalmente imposto: o de vassala doméstica. Enquanto as mulheres permanecessem ignorantes e analfabetas – condição de inúmeras meninas que não puderam ir à escola, que não receberam

⁷⁷ Aqui destaco propositalmente o A em letra maiúscula, para expressar que ao tentar escrever a palavra gênio, que segue sublinhada de vermelho pelo corretor ortográfico, fui corrigida pelo *Word*, para a palavra gênio, pois na norma culta do português do Brasil, gênio é apenas de gênero masculino

instrução alguma, ou mesmo, não seguiram o ensino médio ou uma faculdade – elas permaneceriam em casa, cuidando da vida doméstica e dos filhos para que os homens pudessem trabalhar e prosperar. Situação que ainda é uma realidade em diversas culturas, incluindo a brasileira.

Em seu brilhante livro, *Saúde mental, gênero e dispositivos* (2018), Valeska Zanello demonstra, como as mulheres foram ao longo dos processos históricos subalternizadas através do que chamou de dispositivo amoroso e dispositivo materno. Sendo o amor e a maternidade construções sociais mediadas pela cultura, tais dispositivos foram incrivelmente eficazes em promover o desempoderamento da mulher e o empoderamento masculino através de um processo de colonização de afetos femininos (Zanello, 2018: 61).

Através destes dispositivos instaurou-se um processo de domesticação feminina, reduzindo o estatuto social da mulher à condição de casada e mãe de família. Apoiando-se nos trabalhos de Mary Del Priore⁷⁸, Zanello demonstra ainda como foi longo o processo de domesticação das mulheres desde o Brasil colônia, quando a misoginia liderava a normatização da vida feminina. O casamento, sacralizado pela Igreja tornou-se um projeto político e religioso, onde o contrato matrimonial – que pressupõe a geração de prole – garantia a povoaçao da colônia, perpetuando durante os séculos seguintes o ideal de esposa e mãe que deveria ser desejado por toda mulher. A potência destes dispositivos, em uma sociedade como a nossa, faz com que inúmeras mulheres, ainda hoje, tenham como sua maior realização de vida, o fato de serem escolhidas por um homem e terem filhos (Zanello, 2018: 47).

A domesticação das mulheres, “revelava também o consenso masculino sobre o poder civilizador da maternidade” (apud Zanello, 2018: 130). Desta maneira, as mulheres foram sendo vigiadas, analisadas e punidas, tendo sua sexualidade e prazeres controlados pelo patriarcado. Sendo capazes de procriar, as mulheres foram responsabilizadas, através do dispositivo materno, pela função de cuidar (de seu marido, de suas crias e de seu lar), bem como de manter seu casamento. Ao homem, no entanto, cabia a função de provedor e de ser o responsável por avaliar e julgar a moral de sua esposa (Zanello, 2018: 130).

⁷⁸ Historiadora brasileira especialista em história do Brasil.

Voltando à narrativa de Woolf, na noite anterior à visita ao *British Museum*, Mary, tinha jantando à convite de uma amiga no refeitório de *Fernham*.⁷⁹ Através desta experiência gastronômica, magistralmente narrada por Woolf, Mary é incapaz de não notar quão pobre era *Fernham*, a universidade das mulheres, perto de *Oxbridge*, a abastada universidade dos homens, de onde ela tinha acabado de retornar após um almoço sublime. A refeição, regada a bons vinhos,

começou com filés de linguado, acomodados num prato fundo, sobre os quais o cozinheiro da faculdade espalhou uma camada do mais alvo creme (...) Depois vieram as perdizes, (...) muitas e variadas (...) com todo seu acompanhamento de saladas e molhos, (...) com suas batatas, finas como moedas (...) com suas couves-de-bruxelas, enfolhadas como botões de rosa, mas mais succulentas. (e para finalizar) um doce que se erguia como puro açúcar por sobre ondas. (Woolf, 2019: 9).

Passemos ao *menu* do jantar no refeitório de *Fernham*: como entrada, um caldo de carne, que mais era “um líquido transparente” (Woolf, 2019: 15) e como prato principal:

a carne com suas batatas e seus legumes de acompanhamento - uma tríade rústica, sugerindo um corte traseiro num mercado lamacento, couves-de-bruxelas murchas e com as pontas amareladas (...) Então veio o creme com ameixas secas (...), soltando um líquido como o que corre nas veias de um sovina que passou oitenta anos negando vinho e calor a si próprio. (...) Então vieram queijos e biscoitos, e a jarra de água circulou livremente pela mesa, pois é da essência dos biscoitos serem secos, e aqueles eram biscoitos em sua mais pura essência. E só. (Woolf, 2019: 15).

Após o jantar, Mary acompanha sua amiga a seu dormitório, com quem divide suas reflexões sobre a discrepância entre as duas realidades. As ameixas de *Fernham* não eram secas por mesquinhez, mas sim, porque se tratava de uma universidade humilde, erguida através dos esforços de mulheres revolucionárias que trabalharam “ano após ano, com grande dificuldade em reunir duas mil libras, e com o máximo de esforço conseguindo ao todo 30 mil libras” (Woolf, 2019: 18) – valor que não era nada, comparado ao que conseguiam arrecadar as instituições masculinas. Contudo, levando-se em consideração que inúmeras eram as pessoas que não queriam que mulheres fossem educadas naquela época, aquela era uma quantia bastante relevante.⁸⁰

Oxbridge, por sua vez, tinha sido levantada como muitas das outras universidades para homens, por membros da nobreza e depois por magnatas financeiros. À esta altura, Mary se pergunta: “O que nossas mães andavam fazendo

⁷⁹ Universidade ficcional criada por Woolf em referência direta à verdadeira *Girton*.

⁸⁰ Aqui Woolf faz referência à própria história de *Girton*.

naquela época, para não terem nenhuma fortuna para nos legar? Emoando o nariz? Olhando as vitrines das lojas? Exibindo-se ao sol em Monte Carlo?” (Woolf, 2019: 18). Em seguida, ela chega à conclusão de que também seriam afortunadas e luxuosas as universidades para mulheres se, por exemplo, a mãe de sua amiga, a Sra. Seton, que teve 13 filhos,

tivesse entrado para o mundo dos negócios, se tivesse se tornado fabricante de seda artificial ou magnata na Bolsa de Valores; (...) se tivesse deixado duzentas ou trezentas mil libras para Fernham. (...) Se ao menos a sra. Seton, a mãe dela e a mãe da mãe dela tivessem aprendido a grande arte de enriquecer e tivessem legado seu dinheiro, como haviam feito antes seus pais e seus avós, para financiar cátedras, assistentes, prêmios e bolsas para uso das pessoas de seu sexo. (Woolf, 2019: 18/19).

A sociedade patriarcal, sexista e capitalista, opera com as mulheres como opera com tudo aquilo que explora: reconhece rapidamente o potencial de tudo aquilo que vem a engrandecer sua maquinaria, habilmente coloniza afetos e transforma indivíduos em provedores daquilo que lhes favorece e privilegia. Mulheres foram assim, historicamente conduzidas a consentir em ser exploradas sob as artimanhas da ideologia dominante patriarcal através dos dispositivos amoroso e materno. Fato que se concretiza na continuação desta passagem e que transcrevo aqui:

Se ao menos a sra. Seton e suas congêneres tivessem entrado no mundo dos negócios aos quinze anos de idade, não haveria – e este era o nó do problema – nenhuma Mary. O que, perguntei eu, Mary pensava a respeito? (...) Estava ela disposta a renunciar à sua parte nisso e a suas reminiscências (pois tinham sido uma família feliz, apesar do tamanho) das brincadeiras e brigas lá na Escócia, que ela nunca se cansa de elogiar pela pureza do ar e pela qualidade dos bolos, para que Fernham pudesse ter recebido de uma só penada uma doação de cinquenta mil libras? Pois, para conseguir doar para uma faculdade, seria preciso eliminar totalmente a família. Acumular fortuna e criar treze filhos – nenhum ser humano conseguia. Consideremos os fatos, dissemos nós. Primeiro, são nove meses até o bebê nascer. Então o bebê nasce. Então vêm três ou quatro meses amamentando o bebê. Depois de amamentar o bebê, certamente vêm cinco anos brincando com o bebê. (...) Dizem também que a natureza humana adquire sua forma entre um e cinco anos de idade. Se a sra. Seton, disse eu, estivesse ocupada em ganhar dinheiro, de que brincadeiras e brigas você se lembraria? O que você saberia da Escócia, do ar puro e dos bolos de lá, e de tudo o mais? Mas nem adianta fazer essas perguntas, porque você nunca sequer teria nascido. Além disso, de nada adianta perguntar o que teria acontecido se a sra. Seton, a mãe dela e a mãe da mãe dela tivessem acumulado uma grande fortuna e depositado essa fortuna sob os alicerces da faculdade e da biblioteca, porque, em primeiro lugar, era impossível ganharem dinheiro e, em segundo lugar, mesmo que fosse possível, a lei lhes negava o direito de serem donas do dinheiro que ganhassem. Só nestes últimos 48 anos a sra. Seton teve algum centavo seu. Em todos os séculos anteriores, o dinheiro teria sido propriedade do marido – pensamento que, talvez, deve ter contribuído para manter a sra. Seton, sua mãe e sua avó longe da Bolsa de Valores. Cada centavo que eu ganhar, podem ter dito, será tirado de mim e utilizado de acordo com a vontade de meu marido. (Woolf, 2019: 19/20).

Como observou Zanello, associar as mulheres ao trabalho de cuidadoras do outro devido à sua “natureza maternal”, ou mesmo, ao seu “instinto materno” as vulnerabiliza não apenas no âmbito doméstico, mas também no mercado de trabalho. As profissões ditas “femininas” historicamente são associadas ao cuidar do outro, como babás, faxineiras, cozinheiras, cuidadoras de idosos, professoras, etc. O ato de cuidar em nossa sociedade ocidental é extremamente desvalorizado e frequentemente executado por pessoas em situações de marginalidade, mulheres pobres, negras, etc, (Zanello, 2018: 149). Cuidar do outro, ou da casa do outro, é em nossa sociedade o trabalho que ninguém quer fazer, e por isso mesmo, invisível.

Entre mulheres é comum nos referirmos ao trabalho com um bebê ou ao trabalho doméstico com essa expressão: “o trabalho que ninguém vê”. Esta invisibilização é normalizada pela sociedade patriarcal, mesmo na atualidade, onde tais atividades não devem ser vistas como trabalho, afinal a mulher o faz, ou melhor, deve fazer, por amor. É apenas “padecer no paraíso”. Além disso, normaliza-se, também a sobrecarga de tarefas femininas na figura ultra positiva da *superwoman* (Vivas, 2019: 11), sobretudo, através das poderosas mídias sociais. Os ideais da mãe perfeita, da santa mãezinha (Zanello, 2018: 130) e da esposa perfeita, assim como os ideais de beleza, perseguem e adoecem muitas mulheres até os dias atuais. Segundo Zanello, é preciso “desassociar a capacidade de procriar e a capacidade de cuidar (maternagem), a qual se faz presente em todos os seres humanos, os quais podem exercer essa capacidade individualmente ou em coletividade” (Zanello, 2018: 143).

Ao provérbio “padecer no paraíso”, gostaria de opor um outro que diz, “é necessário toda uma aldeia para criar uma criança”⁸¹. Esta ideia demonstra bem como algumas culturas entendem a responsabilidade do cuidar de um bebê/criança como coletiva e não-gendrada. A meu ver, nessa aldeia, um tanto utópica para a nossa cultura ocidental, machista, binária e heteronormativa, poderíamos exercer nossa maternidade e nossa maternagem de uma forma mais justa e respeitosa.

Nos dias de hoje, mesmo que as lutas feministas tenham conseguido mudar paulatinamente as regras do jogo, e estejamos cada vez mais numerosas em profissões

⁸¹ Sobre a origem deste provérbio não encontrei uma informação exata sendo que a maioria das fontes adotam a generalização “provérbio de origem africana”. Porém, encontrei uma fonte que cita a possibilidade do mesmo ter surgido entre os povos Igbo ou Yoruba na Nigéria. Portal Enjoy family, <https://www.enjoyfamily.fr/il-faut-tout-un-village-pour-elever-un-enfant#:~:text=Une%20id%C3%A9e%20d'origine%20africaine.Igbo%20et%20Yoruba%20au%20Nig%C3%A9ria>, consultado em 24/10/22.

tradicionalmente masculinas, a falta de equidade de gênero ainda é uma realidade bastante concreta. E assim como quiseram nos fazer aceitar ao longo da história que nosso lugar não era trabalhando, estudando, votando, muito menos escrevendo ou dirigindo peças de teatro, ainda nos infligem muitos abusos e violências que seguem silenciados.

O segundo ponto ao qual ligo a interdição da escrita às mulheres no século XIX, se relaciona com a obsessão masculina pelo poder em um sistema falocêntrico. A construção de um narcisismo masculino, onde a imagem refletida na água em que Narciso se vê é engrandecida pelas mulheres que “têm servido todos esses séculos como espelhos com o mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro do seu tamanho natural” (Woolf, 2019: 32).

Retornemos à história fictícia de Woolf, agora de volta à visita de Mary à biblioteca do *British Museum*, para sua pesquisa sobre as mulheres e a literatura. Mary está em uma mesa, distraída, desenhando um rosto de homem em seu caderno, logo após ter consultado alguns daqueles “estudos” de caráter depreciativo sobre o gênero feminino que mencionei anteriormente. “No desenho, não era um homem que fosse atraente para as mulheres. Era corpulento, tinha o queixo grande; para compensar os olhos eram bem pequenos; o rosto era muito vermelho.” (Woolf, 2019: 28). Ao longo da atividade, Mary vai se dando conta, que desenhava o rosto do professor Von X, autor da obra que havia acabado de ler: A inferioridade mental, moral e física do sexo feminino, e que “por qualquer razão que fosse, o professor aparecia no meu desenho como uma figura muito feia e muito raivosa, enquanto escrevia sua grande obra.” (Woolf, 2019: 28). Mary então, divide com o(a) leitor(a) sua conclusão a partir disso:

é em nossa ociosidade, em nossos sonhos, que às vezes aflora a verdade submersa. Um exercício muito elementar de psicologia, que nem merece o nome de psicanálise, me mostrou, ao olhar meu caderno, que o desenho do professor raivoso tinha sido feito com raiva. A raiva tinha se apoderado do meu lápis enquanto eu sonhava. Mas o que a raiva estava fazendo ali? (...) Eu tinha enrubesido de raiva. (...) A gente não gosta que nos digam que somos naturalmente inferiores a um homenzinho. (Woolf, 2019: 28/29).

O que é interessante notar nesta reflexão, é que Mary percebe que a sua raiva ela conseguia explicar, contudo, ela não entendia

Como explicar a raiva dos professores universitários? Por que eram raivosos? Pois, quando se analisava a impressão transmitida por esses livros, sempre havia um elemento acalorado. Esse calor assumia muitas formas; mostrava-se como sátira, sentimentalidade, curiosidade, reprovação. Mas havia outro elemento que era bastante

frequente e não dava para ser identificado de imediato. A raiva, disse eu. Mas era uma raiva que havia se dissimulado e se misturado com outras emoções das mais variadas. A julgar por seus estranhos efeitos, era uma raiva disfarçada e complexa, não uma raiva simples e franca. (Woolf, 2019: 29).

Ela sai da biblioteca e vai almoçar com aquilo na cabeça, e durante a refeição, lendo um jornal esquecido sobre sua mesa, constata, através das mais variadas notícias, o poder dos homens no patriarcado (Woolf, 2019: 30). Desde uma descoberta arqueológica, ao julgamento de um assassino, à escrita dos artigos em um jornal, eram os homens que protagonizavam tudo, assim como o raivoso professor universitário. Ela então, se surpreende com o fato de que homens tão poderosos pudesse ficar com raiva de mulheres. “Ou a raiva, perguntei a mim mesma, será de certa forma o espírito familiar, o espírito acompanhante do poder?” (Woolf, 2019: 31).

Primeiramente, ela se pergunta se o autor do livro que ela desenhara horas antes, teria raiva pelo medo de perder privilégios, assim como os ricos têm medo de que os pobres roubem sua riqueza, mas em seguida constata que:

Talvez o professor, quando insistia com uma ênfase levemente excessiva sobre a inferioridade das mulheres, estivesse preocupado não com a inferioridade delas, mas com sua própria superioridade. (...) Sem autoconfiança, somos como bebês no berço. E qual é a maneira mais rápida de gerar essa qualidade imponderável e, no entanto, tão inestimável? Pensando que as outras pessoas são inferiores a si. Sentindo que se tem alguma superioridade inata. (...) Daí a enorme importância para um patriarca que precisa conquistar, que precisa dominar, de sentir que grande número de pessoas, metade da espécie humana, na verdade, é por natureza inferior a ele. Deve ser, de fato, uma das fontes principais de seu poder. (Woolf, 2019: 31/32)

Hélène Cixous, em 1975, cria o neologismo *ginocídio* para se referir ao genocídio simbólico relativo ao feminino (Cixous, 2022). Diana Russel, em 1976, usa pela primeira vez em um tribunal, a expressão feminicídio para defender um processo sobre assassinatos de mulheres motivados por misoginia. Estas terminologias nos ajudam a entender que a suposição de Mary, com certeza estava bem fundamentada. A raiva, o ódio, no sistema falocêntrico, andam lado a lado com o poder.

Qualquer que seja o uso dos espelhos nas sociedades civilizadas, eles são essenciais a todas as ações violentas e heróicas. É por isso que Napoleão e Mussolini insistem com tanta ênfase na inferioridade das mulheres, pois, se não fossem inferiores, deixariam de ampliar. Isso serve para explicar em parte a necessidade tão frequente que as mulheres representam para os homens. E serve para explicar por que eles ficam agitados diante das críticas delas; e por que ela não pode lhes dizer que tal livro é ruim, que tal quadro é fraco ou qualquer outra coisa, sem causar dor muito maior e despertar muito mais raiva do que se fosse um homem a fazer a mesma crítica. (Woolf, 2019: 32/33).

O que fica claro no manifesto de Cixous, em uma crítica feminista à psicanálise, é que essa raiva teria origem no medo, e mais precisamente no medo do desconhecido, do “continente negro.” Esta expressão foi apropriada por Freud em 1926, a partir do livro *Through the Dark Continent* de Henry Stanley sobre sua expedição na África equatorial, para referir-se à feminilidade e a sexualidade feminina. Cixous a utiliza em seu texto, como sinônimo de sexualidade feminina.

Eles dizem que há dois irrepresentáveis: a morte e o sexo feminino. Isso porque precisam que a feminilidade esteja associada à morte; os paus deles ficam duros de medo! Ficam duros por si mesmos! Eles precisam ter medo de nós. Olhe os Perseus trêmulos avançarem em direção a nós, cobertos de apotrópicos, de marcha a ré! (Cixous, 2022: 45).

E aqui reformulo a pergunta de Mary: por que homens tão poderosos sentiriam medo de mulheres? E ainda gostaria de agregar a esta pergunta, uma outra, de Cixous: “Mas será que esse medo não os convém?” (Cixous, 2022: 45). A associação entre feminilidade e morte em Cixous está ligada ao dogma da castração da psicanálise.

De tanto afirmar o primado do falo, e de implementá-lo, a ideologia falocrática fez mais de uma vítima: sendo mulher, eu pude ser ofuscada pela grande sombra do cetro, e disseram-me: adore-o, este, que você não ostenta. Mas, com o mesmo golpe, deu-se ao homem esse grotesco e, imagine só, pouco desejado destino de ser reduzido a um só ídolo com bolas de argila. E, como notam Freud e seus sucessores, de ter pavor de ser uma mulher! (Cixous, 2022: 44).

A autora utiliza a figura da Medusa para refutar a teoria freudiana do *Penisneid*, a inveja do pênis. Freud desenvolveu sua teoria a partir da ideia de que a menina, ao dar-se conta da falta do pênis, iria recalcar este desejo, uma vez que ela se sentiria incompleta, pois lhe faltaria algo. O menino, por sua vez, olhando a genitália feminina, sentiria medo, pois veria que ela foi castrada, e que ele deveria se resguardar para que o mesmo destino não o atingisse. Cixous revela assim, o caráter falocentrista da psicanálise,

Pois, se a psicanálise se constituiu a partir da mulher, e a recalcar a feminilidade (...) da sexualidade masculina, ela apresenta, atualmente, um resultado quase irrefutável; como todas as ciências “humanas”, ela reproduz o masculino do qual ela é um dos efeitos. (Cixous, 2022: 44).

Toda esta teoria explicaria o fato de porque eles sentiriam medo de nós, mas ainda não justifica porque este medo os convém. Na teoria do *penisneid*, os homens não nos olham como mulheres e sim como um não-homem, um homem incompleto, sem

falo. Somos, portanto, uma aberração, um monstro, uma górgona. Ora, e se Narciso-Perseu, belo e poderoso, encontrasse Medusa no espelho? Um não-homem, um monstro sem pênis e que ainda assim o ameaça matar, petrificar, castrar? Retomando aqui o pensamento de Fernandes e Gomes, em que a *monstrificação* do diferente legitima seu assassinato (Fernandes e Gomes, 2021) então, assim, claro, justifica-se exterminá-la.

Não é preciso *psicanalizar* demais o medo e a raiva dos homens em nossa direção, para entender que tais sentimentos nascem de uma fixação masculina pela dominação em um sistema patriarcal. O que Cixous propõe é que esta “Medusa conveniente” aos homens, não tenha representatividade no feminino, que nos seja preferível legitimar uma Medusa que debocha do medo da castração, aquela que não é um monstro, aquela que “não é mortal, ela é bela e ela ri” (Cixous, 2022: 45).

A “religião do pai” (Cixous, 2022: 44) prega assim que nós, as “castradas”, devemos ter como maior ideal de vida estabelecer uma “parceria” com seus filhos, jurar lealdade, pertencer a um homem, ser dócil, ser amável, ser pura e serví-lo. Manter o falo em seu altar, é a forma pela qual os homens reafirmam sua masculinidade, se sentem seguros e poderosos. O narcisismo masculino está diretamente vinculado ao poder. E as mulheres precisam desejá-los, amá-los e serví-los.

Como contam Fernandes e Gomes, “O episódio que cerca Medusa é irrisório se comparado às grandes sagas dos heróis. Medusa é um personagem coadjuvante, uma vilã sem fala e com fim trágico.” (Fernandes, Gomes e Reas, 2021: 31). O que aconteceria se lhe déssemos o direito à fala e ela afirmasse à Narciso-Perseu: “eu não sou um não-homem, eu sou uma mulher. Eu não tenho inveja, meu desejo não vem da falta, não preciso do falo, não sou castrada, o que eu tenho é uma vulva.” Se Medusa toma a palavra, ela deixa de ser oposição, aberração, monstro repulsivo, para se tornar diferente. É daí, na verdade, que se origina o medo. Não no fato dela ser castrada, mas justamente porque ela não é. Não há nada para castrar (Cixous, 2022: 45). Por isso a medusa ri, e por isso querem decapitá-la. A diferença não se tolera no sistema falocêntrico patriarcal dominante. E em sua lógica, para dominar é preciso ou eliminar o diferente, ou colonizá-lo, aplicando a norma do senhor e servo.

Quando Narciso se depara com a negação feminina, quando Medusa lhe diz: “você não é o único belo, eu sou bela e rio da castração, não tenho medo de ser castrada”. Quando ela o afronta, o critica, não o agrada, não é dócil, não o elogia e o engrandece, quando oferece ameaça à dominação que ele quer lhe impor, ele já não se enxerga no espelho com o dobro do seu tamanho. Lá, ele vê a Medusa, e ela o faz

parecer pequeno, impotente. É preciso então aniquilá-la, usando a violência ou domesticá-la através dos já mencionados dispositivos. Impotente, precisamente o nome que se dá à falta da ereção. No fanatismo patriarcal os filhos do pai precisam ser *imbrocháveis*⁸² e por isso assediam, abusam, violentam, estupram e matam. Quando não se recorre à violência física, recorre-se à violência moral, social, à colonização. Como vimos, é através do dispositivo amoroso que

as mulheres se subjetivam, na relação consigo mesmas, mediadas pelo olhar de um homem que as “escolha”. Isto é o amor, ser escolhida por um homem, é um fator identitário para elas. (...) Em nossa cultura, os homens aprendem a amar muitas coisas e as mulheres aprendem a amar, sobretudo, e principalmente, os homens. (Zanello, 2018: 84).

Zanello demonstra em sua pesquisa como as tecnologias de gênero, revistas, filmes, músicas, novelas, etc, funcionam como verdadeiras pedagogias afetivas para o sucesso da subalternização feminina (Zanello, 2018: 46). A pesquisadora estabelece uma metáfora para mostrar como somos igualmente postas em competição pelo amor de um homem:

As mulheres se subjetivam na “prateleira do amor”. Essa prateleira é profundamente desigual e marcada por um ideal estético que, atualmente, é branco, louro, magro e jovem. Trata-se de uma configuração cuja construção histórica foi impulsionada pelo crescimento do individualismo e do capitalismo (Zanello, 2018: 84/85).

A autora evidencia como, historicamente, as mulheres foram sendo ensinadas a “se cuidarem” para manter seu status na prateleira. Quanto mais distante do ideal de beleza: branco, louro, magro e jovem, mais baixo ela está na prateleira e menos passível de ser escolhida. Tal pedagogia favoreceu as indústrias de cosmética, moda, das cirurgias plásticas, as harmonizações faciais, os preenchimentos, o botox, as academias, sem contar no enorme prejuízo causado à saúde mental da mulher que não se encaixa neste ideal, as não brancas, as gordas, as velhas, etc (Zanello, 2018: 86). Além de todos estes prejuízos, esse sistema opera para a manutenção do domínio masculino, “a prateleira do amor, no dispositivo amoroso, outorga o lugar de avaliadores aos homens. São eles que avaliam física e moralmente as mulheres.” (Zanello, 2018: 89).

⁸² Refiro-me aqui ao discurso do ex-presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, no dia 07 de setembro de 2022, data em que o Brasil comemorava 200 anos de independência. Após dizer à plateia: “procurem uma mulher, uma princesa, se case com ela para serem mais felizes ainda”, ele beijou a ex-primeira dama, Michelle Bolsonaro, e incitou a plateia a repetir em coro a palavra “imbrochável” como uma espécie de torcida a si mesmo.

Por fim, a “prateleira do amor”, evidencia como as mulheres foram colocadas em competição umas com as outras: “as mulheres se subjetivam na relação umas com as outras por meio da rivalidade. Trata-se de ser escolhida” (Zanello, 2018: 89). Zanello ainda alinhava o fato de que os homens não sofrem com essa imposição. No lugar de avaliador ele não é questionado.

Assim quem mais lucra com a rivalidade feminina, são os homens. Nessa rivalidade, mesmo um homem “perebado” pode se sentir um Deus do Olimpo. A maioria dos homens acredita narcisicamente nesse suposto valor do desespero das mulheres por eles. (Zanello, 2018: 90).

Segundo Cixous, nós, mulheres, não somos narcisistas, somos *antinarcisistas*, porque até isso nos tiraram. A sociedade falocêntrica nos molda para competirmos e termos raiva umas das outras, nos afastaram para controlar até nosso desejo, para que fiquemos sendo sempre o buraco desejando o falo, para, assim, os legitimar.

Contra as mulheres eles cometem o maior dos crimes: eles as levaram, insidiosamente, violentamente, a odiam as mulheres, a serem suas próprias inimigas, a mobilizarem sua imensa potência contra elas mesmas, a serem as executoras da obra viril deles. Criaram para elas um antinarcisismo! Um narcisismo que não se ama, a não ser fazendo-se amar por aquilo que não se tem! Eles fabricaram a lógica infame do antiamor (Cixous, 2022: 34).

Mas, retornemos agora, à narrativa de Mary, que havia saído da biblioteca do British Museum para almoçar em um restaurante. A chegada da conta a faz trazer um ponto bastante importante. Ela abre a bolsa para pegar o dinheiro e nos revela o fato de que ela possui uma renda fixa anual devido a uma herança que uma tia distante a deixou. Esta renda lhe permite viver tranquilamente, ainda que sem luxos, até o fim da sua vida. Desta maneira, ela também pode dedicar-se à escrita, o que antes não era possível, pois desdobrava-se entre diversos tipos de trabalhos. Além disso, sendo mulher, as profissões que lhe eram permitidas eram, na maioria das vezes, degradantes, fato que a preenchia de “amargura” e que lhe tolhia a escrita.

O fato de ter sua renda fixa, lhe permitia, assim, a liberdade de pensamento e de análise crítica sobre as coisas. Mary conclui: “Não preciso odiar nenhum homem; eles não podem me ferir. Não preciso adular nenhum homem; eles não têm nada para me dar” (Woolf, 2019: 34/35). É precisamente neste ponto do ensaio, que Woolf completa o pensamento de como havia chegado à conclusão contida naquela sua famosa frase, de que uma mulher escritora precisa ter um quarto só seu e seu próprio dinheiro se quiser usufruir de liberdade e autonomia em seu trabalho. Mary-Woolf, não precisava

suportar ninguém controlando-a e vigiando-a, a ponto de precisar cobrir seus manuscritos com um papel, ou mesmo impedindo-a de pensar por si própria.

Mas o fato é que a renda fixa de Mary, vinha de uma herança de uma tia rica, fato que Woolf toma emprestado de sua própria biografia. Ambas, ainda que mulheres, pertenciam a uma classe social privilegiada. Woolf pertencia a um ciclo de intelectuais de elite e era proprietária, juntamente com seu marido, de uma editora. É preciso frisar aqui, que o referido ensaio se dirigia a mulheres brancas, europeias, de classes privilegiadas, altamente intelectualizadas, da Universidade de Girton, na Inglaterra. Falar para mulheres de classes pobres, não-brancas, em ter um “quarto só seu” e uma renda fixa anual é praticamente uma utopia. Conquistar essas duas coisas, não diz respeito apenas à vontade dessas mulheres ou ainda ao seu despertar da condição de domesticação intelectual pelo patriarcado. A situação muda bastante quando contrapomos o ensaio de Woolf com o de Glória Anzaldúa: Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo, que tinha o mesmo intuito: incentivar as mulheres a escreverem, contudo, Anzaldúa dirige-se a outras mulheres, terceiro-mundistas, operárias, de classe baixa, mães...

E quem tem tempo ou energia para escrever, depois de cuidar do marido ou amante, crianças, e muitas vezes do trabalho fora de casa? Os problemas parecem insuperáveis, e são, mas deixam de ser quando decidimos que, mesmo casadas ou com filhos ou trabalhando fora, iremos achar um tempo para escrever. Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador — você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (Anzaldúa, 2000: 233)

Da mesma maneira, para mulheres mães, torna-se bastante utópica a ideia do quarto só seu, visto que a condição materna, especialmente durante a infância de uma criança as distanciam radicalmente deste ideal. Mesmo que hoje não tenhamos mais 13 filhos, é fato que vivemos num sistema capitalista totalmente hostil a estas mulheres, focado na produtividade e no desempenho, onde a meta do “seja a melhor versão de si mesma” dispara os casos de *burnout*, ansiedade, depressão... Onde o tempo para si, ou para o trabalho requer a terceirização dos cuidados com seus filhos – no caso daquelas privilegiadas financeiramente – ou as que possuem a famosa “rede de apoio”. Fora destas duas esferas a ideia de um quarto só seu é um privilégio.

Como mencionei anteriormente, tenho uma filha pequena e atualmente escrevo este trabalho revezando-me entre três espaços: em casa, onde escrevo no sofá da sala de estar ou na mesa da cozinha; na casa da minha mãe – enquanto ela, a babá ou o meu marido cuidam da minha filha na minha casa, pois se fico em casa ela não me deixa trabalhar – ou ainda, na biblioteca da universidade, onde desfruto de mais ou menos três horas e meia de produção antes de ter que ir pegá-la na escola. Meu pensamento é constantemente interrompido e às vezes a maneira que encontro de ganhar tempo para continuar a pensar na pesquisa é enquanto estou indo da biblioteca para a sua escola, dirigindo, trajeto que demora mais ou menos 40 minutos. Com certeza, essa condição afeta diretamente e qualitativamente meu processo de escrita. Nas palavras de Luisah Teish:

Se você não se encontra no labirinto em que (nós) estamos, é muito difícil lhe explicar as horas do dia que não possuímos. Estas horas que não possuímos são as horas que se traduzem em estratégias de sobrevivência e dinheiro. E quando uma dessas horas é tirada, isto significa não uma hora em que não iremos deitar e olhar para o teto, nem uma hora em que não conversaremos com um amigo. Para mim isto significa um pedaço de pão.⁸³ (apud Anzaldúa, 2000: 231).

Mas se trago todas estas questões não é para deslegitimar a tese de Woolf, mas sim para colocar em questão que é preciso relê-la com um olhar crítico atravessado pelas discussões das interseccionalidades, isto é, se queremos desmontar sistemas de opressão do patriarcado. bell hooks expõe de maneira contundente, em seu livro *O feminismo é para todo mundo* (2020) como a diferença de classes acabou por fragilizar o movimento feminista e como será preciso recomeçá-lo sob uma nova consciência.

Ativista feminista desde os anos 70 nos Estados Unidos, hooks demonstra como o foco do feminismo das mulheres brancas de classe privilegiada – as quais recebiam toda a atenção da mídia de massa – em obter direitos iguais para homens e mulheres por oportunidades trabalhistas e salários, ofuscou as questões mais relevantes para as mulheres não brancas e pobres (hooks, 2020: 66). hooks faz uma crítica irrefutável às reivindicações do feminismo branco do início dos anos 60, que focava no confinamento à casa e à vida de dona de casa:

Quando a questão foi apresentada como uma crise das mulheres, era de fato uma crise somente para um grupo pequeno de mulheres brancas com alto nível de educação. Enquanto elas reclamavam dos perigos do confinamento no lar, a maioria das mulheres

⁸³ Fala de Luisah Teish, professora e autora afro-americana durante uma conversa em um grupo de feministas brancas.

da nação era da classe trabalhadora. E muitas dessas trabalhadoras, que se dedicavam a longas horas de trabalho, com baixos salários e ainda faziam todo o trabalho doméstico, teriam enxergado o direito de ficar em casa como “liberdade”. (hooks, 2020: 66).

As mulheres que conseguiam fugir desse sistema, ou seja, escolher entre ficar em casa dependendo de seu marido e exercendo o trabalho doméstico ou emancipar-se fazendo “o trabalho que ninguém quer fazer”, precisariam ser *Marys* e *Virgílias* que contavam com a sorte de terem uma herança de antigos parentes ricos. hooks demonstra assim, como as conquistas do feminismo branco, que classifica como feminismo reformista, protegeram a supremacia branca. Era mais vantajosa para a manutenção da supremacia branca do patriarcado convencional escolher acatar as reivindicações de mulheres brancas de sua classe – que queriam direitos iguais aos homens de sua classe – do que ao feminismo revolucionário não branco que diretamente ameaça a supremacia branca, uma vez que provocaria uma ascensão de classes inferiores ao poder econômico e social tomando seus privilégios (hooks, 2020: 70).

Da mesma maneira a alienação do movimento feminista branco de elite, reforçava a subalternização das mulheres não brancas de classes pobres, pois,

À medida que mulheres alcançavam maior acesso ao poder econômico em relação aos homens de sua classe, discussões feministas de classe deixavam de ser lugar comum. Em vez disso, todas as mulheres eram incentivadas a enxergar os ganhos econômicos de mulheres ricas como sinal positivo para todas elas. Na realidade, esses ganhos raramente promoveram mudanças para os grupos de mulheres pobres e da classe trabalhadora. E, como os homens privilegiados não se tornaram igualmente responsáveis pelas tarefas domésticas, a liberdade de mulheres de classe privilegiada de todas as raças exigiu a subordinação sustentada das trabalhadoras pobres (hooks, 2020: 71).

Para hooks, a solução para um movimento feminista de libertação genuína para todas as mulheres está na conscientização das mulheres brancas de classe privilegiada em promover uma luta que confronte o “pressuposto de que as mulheres só podem melhorar economicamente em conluio com o patriarcado capitalista existente” (hooks, 2020: 72). E este caminho só será possível através da sororidade, cujo primeiro passo seria “desafiar e mudar o pensamento sexista das mulheres” (hooks, 2020: 36), rejeitando o jogo de dominação e exploração em que os homens se reconhecem e se auto-affirmam.

Essa base se apoiou em nossa crítica do que então chamávamos de “o inimigo interno”, em referência ao nosso sexismo internalizado. Sabíamos, por experiência própria, que, como mulheres, fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós

mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio. (hooks, 2020: 34/35).

Retornemos agora à história de Mary para trazer a figura de Judith, uma escritora de talento, suposta irmã de Shakespeare. A personagem é criada por Woolf para possibilitar uma analogia entre a suposta vida de Judith e a de seu brilhante “irmão.” Mary está refletindo sobre a frase de um bispo qualquer, que teria dito que nenhuma mulher poderia ter escrito as obras de Shakespeare, visto que gênios como o deste escritor não se manifestariam no gênero feminino (Woolf, 2019: 42). Sigamos então, a analogia: Shakespeare teria sido educado desde criança, estudado latim, os grandes clássicos da literatura, etc. Tinha liberdade para sair para caçar, relacionar-se com quem quisesse, até que engravidou uma moça e foi para Londres tentar sustento. Lá foi escalando seu lugar pouco a pouco, se tornou um grande ator, teve reconhecimento e muitas relações promissoras “até tendo acesso ao palácio da rainha.” (Woolf, 2019: 43).

Enquanto isso, imaginemos, sua irmã extraordinariamente dotada ficou em casa. Era tão aventureira, tão imaginativa, tão ansiosa por conhecer o mundo quanto ele. Mas não a enviaram à escola (...) De vez em quando pegava um livro, talvez do irmão, e lia algumas páginas. Mas aí os pais entravam e lhe diziam para tratar de remendar meias ou cuidar do refogado, em vez de ficar devaneando entre livros e papéis. (...) Talvez, longe de olhos alheios, rabiscasse algumas páginas às escondidas no sótão, porém tendo o cuidado de escondê-las ou queimá-las. Mas, logo antes de sair da adolescência, dariam sua mão ao filho de um vizinho comerciante de lãs. Ela gritou que odiaria se casar, e por essa razão levou uma grande surra do pai. (...) Arrumou um pequeno fardo com suas coisas (...) e tomou a estrada para Londres. Não tinha ainda dezessete anos. (...) Tinha a mais viva imaginação, dom igual ao do irmão, para a musicalidade das palavras. Como ele, tinha gosto pelo teatro. Pôs-se à porta do teatro; queria atuar, disse ela. Os homens riram na sua cara. O diretor – um sujeito gordo de boca frouxa – soltou uma gargalhada. (...) mulher nenhuma, disse ele, poderia ser atriz. (...) por fim, o ator-diretor Nick Greene se compadeceu dela; ela se viu prenhe daquele cavalheiro e (...) matou-se numa noite de inverno e está enterrada em alguma encruzilhada onde agora param os ônibus, na frente da estalagem Elephant and Castle (Woolf, 2019: 43/44).

Após a narrativa, Mary chega à conclusão de que com uma vida mais ou menos como a descrita acima, mesmo que uma mulher tivesse a genialidade de Shakespeare na época em que viveu, seria realmente muito difícil para ela apenas escrever e seu fim não seria muito diferente do de Judith. Zanello usa o termo implosão psíquica para se referir como a opressão de gênero exercida pelo patriarcado vem historicamente adoecendo as mulheres. (Zanello, Campos, 2016: 105-118). Muitos são os exemplos de mulheres artistas geniais sufocadas por este sistema e que só acharam solução no

suicídio. Dentre elas, a própria Virgínia Woolf, Florbela Espanca, Silvia Plath, Violeta Parra, Anne Sexton, Ana Cristiana César, Alfonsina Storni, etc.

Mas para além deste fato, gostaria de frisar que o pensamento da sororidade na escrita feminina, assim como entre mulheres criadoras, artistas em geral, pode estar na consciência de que precisamos apoiar os potenciais umas das outras e lutar juntas pelo reconhecimento e valorização de nossa atividade, porque a classe dominante já nos diz o tempo todo que não somos capazes, que não somos brilhantes como os homens e não podemos criar obras de *gêniA*. É exatamente isso que Woolf faz belamente ao terminar sua palestra às estudantes de Girton. Voltando a assumir sua própria voz e não mais a de Mary, ela lhes faz o seguinte pedido:

Comentei com vocês durante a palestra que Shakespeare tinha uma irmã; mas não procurem por ela na biografia do poeta escrita por Sir Sidney Lee. (...) Ora, o que eu acredito é que essa poeta que nunca escreveu uma palavra e que está enterrada na encruzilhada continua viva. Ela vive em vocês, em mim e em muitas outras mulheres que não estão aqui hoje, pois estão lavando louça e colocando os filhos para dormir. Mas ela vive; pois os grandes poetas não morrem; são presenças constantes; precisam apenas da oportunidade de andar entre nós em carne e osso. Essa oportunidade, penso eu, logo vocês poderão lhe dar. Pois acredito que, se vivermos mais um século – estou falando da vida comum, que é a vida real, e não das vidinhas separadas que vivemos como indivíduos –, se tivermos quinhentas libras anuais, cada uma de nós, e quartos só para nós; se tivermos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos; se escaparmos um pouco à sala de estar coletiva e virmos os seres humanos não apenas em suas relações mútuas, mas em relação com a realidade, e virmos também o céu, as árvores ou qualquer outra coisa nelas mesmas; (...) então chegará a oportunidade, e a poeta morta que era irmã de Shakespeare envergará o corpo que tantas vezes abandonou. Extraindo sua vida das vidas das desconhecidas que foram suas precursoras, como antes fez seu irmão, ela nascerá. Pois vir sem essa preparação, sem esse esforço de nossa parte, sem essa determinação de que, quando ela renascer, verá que é possível viver e escrever sua poesia, isso não podemos esperar, pois seria impossível. Mas sustento que virá se trabalharmos por ela, e que trabalhar para isso, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena (Woolf, 2019: 104/105).

2.2 – A escritura feminina na tradição da Medusa

*Que, com seus próprios dentes, ela morda a língua dele,
que ela invente uma língua para enfiar nele.
E, você verá com qual facilidade ela pode, deste “dentro” em que,
sonolenta, antes se escondia, fazer emergir aos lábios
por onde ela transbordará de suas espumas.*

Hélène Cixous

Chegamos, enfim, ao terceiro motivo que o patriarcado convencional teria para afastar as mulheres da prática da escrita: ela é uma potente arma de subversão. Como bem observou Alice Walker, “o homem, como os outros animais, tem medo e é repelido pelo que ele não entende, e uma simples diferença é capaz de conotar algo maligno” (apud Anzaldúa, 2000: 230).

Cixous e Derrida foram grandes amigos, fundaram juntos a Universidade de Vincennes em Paris em 1968. Ela conta que muitas vezes se queixava a ele do fato de não ver à sua volta aquelas mulheres maravilhosas que encontrava na literatura, “as potentes, as férteis, as alegres, as livres”(Cixous, 2022: 20) ao que ele respondia “se elas existem no texto, existirão na realidade, um dia desses” (Cixous, 2022: 20).

A escrita para Cixous é a arma subversiva mais poderosa para tornar de “carne e osso” aquelas mulheres da literatura, pois, “em literatura, já existe o que ainda não existe na realidade. É por isso que eu convido à escrita” (Cixous, 2022: 24). A resposta à queixa de Cixous a Derrida, pode ser encontrada ainda em Woolf, nas reflexões de Mary durante sua pesquisa no *British Museum*. A personagem se dá conta de que na literatura escrita por homens não faltam exemplos de mulheres incríveis “desde o início dos tempos – Clitemnestra, Antígona, Cleópatra, Lady Macbeth, Fedra, (...) Ana Karenina, Emma Bovary...” (Woolf, 2019: 39). Porém, quando Mary consulta os livros de história, constata que a mulher verdadeira,

era trancada no quarto, espancada e surrada. Assim, surge um ser composto muito estranho. Imaginativamente, ela é da mais alta importância; na prática, é completamente insignificante. Permeia a poesia de uma ponta a outra; está quase ausente da história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na realidade, é escrava de qualquer rapaz cujos pais lhe enfiem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos mais profundos na literatura saem de seus lábios; na vida real, ela mal sabia ler, mal sabia escrever e era propriedade do marido. Certamente era um monstro estranho que resultava da leitura, primeiro dos historiadores e depois dos poetas – um verme alado como uma águia; o espírito da vida e da beleza numa cozinha picando sebo. Mas esses monstros, por mais que entretenham a imaginação, não têm existência real (Woolf, 2019: 39/40).

Somos aqui conduzidos novamente à figura do monstro, porém, este monstro não causa repulsa como a Medusa, e sim, admiração, ainda que fictícia. Neste fato reside a principal crítica de Woolf, assim como de Cixous (ainda em 1975), as mulheres escritoras que conseguiram driblar o sistema de opressão à escrita, formava uma “imensa maioria cuja feitura não se distingue em nada da escrita masculina, e que, oculta a mulher, ou reproduz representações clássicas relativas a ela (sensível-intuitiva-

sonhadora, etc.)” (Cixous, 2022: 35/36). Essas escritoras acabam por reproduzir esse monstro fictício e legitimar uma tradição que não as representa.

Abro aqui um parêntese: afirmo, sim, a existência de uma escrita masculina. Eu defendo, sem equívoco, que existem escritas marcadas; que a escrita foi, até agora, e de maneira bem mais extensa, repressiva, mais do que supomos ou confessamos, administrada por uma economia libidinal e cultural – logo, política, tipicamente masculina –, lugar no qual se reproduziu de modo mais ou menos consciente e de maneira aterrorizante – pois que frequentemente escondida ou enfeitada com os charmes mistificadores da ficção – o afastamento da mulher; lugar que trouxe consigo, grosseiramente, todos os sinais da oposição sexual (e não da diferença), lugar no qual a mulher nunca teve sua fala, sendo isso o mais grave e imperdoável, já que é justamente a escrita a própria possibilidade de mudança, o espaço do qual pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais. Quase toda a história da escrita se confunde com a história da razão, da qual ela é ao mesmo tempo o efeito, o suporte, e um dos álibis privilegiados. Ela coincidiu com a tradição falocêntrica. Ela é, aliás, o falocentrismo que se olha, que se satisfaz de si mesmo e se felicita (Cixous, 2022: 36).

Mas esse não foi o único problema que Woolf notou em relação às mulheres que conseguiam escrever, havia um outro, a raiva das mulheres na escrita. Quando Mary está analisando os poemas de algumas mulheres do século XVII que conseguiam escrever – em sua maioria damas da corte que o faziam de maneira totalmente secreta, sem jamais tentar publicar seus poemas – ela vai nos pontuando como o sentimento de raiva pela condição de opressão da mulher escritora afetam o teor e a qualidade de sua escrita, afastando-a de “expressar inteiramente seu gênio” (Woolf, 2019: 63). Em seguida, a personagem vai analisando as obras das grandes romancistas do início do século XIX, dedicando-se em especial à Jane Austen, Emile Brontë e Charlotte Brontë. Segundo Woolf, apenas as duas primeiras conseguiam escrever livremente, sem se deixar influenciar por sentimentos de amargura, raiva, frustração, ... ou ainda, como foi o caso de Charlotte Brontë e muitas outras, deixar que a opinião externa ou o medo da crítica as intimidasse.

Basta folhear por cima aqueles velhos romances esquecidos e ouvir o tom de voz em que são escritos para adivinhar que a escritora estava enfrentando críticas; dizia isso de modo agressivo ou aquilo outro de modo conciliador. Estava admitindo que era “apenas uma mulher” ou protestando que era “tão boa quanto um homem”. Enfrentava a crítica como lhe ditava o temperamento, com docilidade e timidez ou com raiva e veemência. Tanto faz; ela estava pensando em outra coisa, não na coisa em si. E assim seu livro cai sobre nossa cabeça. Havia um defeito no centro dele. E pensei em todos os romances de mulheres que estão espalhados, como pequenas maçãs manchadas no chão de um pomar, pelos sebos de Londres. O que os estragou foi o defeito no miolo. Ela tinha mudado seus valores em deferência à opinião dos outros (Woolf, 2019: 67).

Confesso que na primeira vez que li esta análise de Woolf, ela me soou um tanto purista, como se escrever a partir da raiva ou denunciar a opressão fossem questões menores. Mas, logo compreendi que ao fazer isso, assim como ao escrever reproduzindo a escrita masculina, elas se afastavam da oportunidade de descobrirem sua própria escrita, uma escritura feminina, fora da tradição masculina. Woolf conclui:

Não eram amparadas por nenhuma tradição ou que dispunham apenas de uma tradição tão recente e parcial que não servia de grande ajuda. Pois, quando somos mulheres, pensamos o passado por intermédio de nossas mães. (...) De fato, como a liberdade e a plenitude de expressão fazem parte da essência da arte, essa falta de tradição, essa escassez e inadequação dos instrumentos devem ter marcado imensamente a escrita das mulheres (Woolf, 2019: 69/70).

Para Woolf somente Jane Austen e Emile Brontë, conseguiram, nesta época, libertarem suas mentes para pensarem e escreverem de acordo com sua natureza:

Escreveram como escrevem as mulheres, não os homens. Entre as mil mulheres que escreveram romances na época, apenas elas ignoraram totalmente as infundáveis admoestações do eterno pedagogo – escreva assim, pense assado. Apenas elas foram surdas àquela voz persistente, (...) aquela voz que nunca deixa as mulheres em paz (Woolf, 2019: 68).

De toda maneira, tanto para Woolf como para Cixous, a mulher que deseja escrever a partir da mulher e não do homem, nem reproduzindo cegamente a tradição masculina ou apenas esbravejando contra ela, teria, antes de tudo, de se confrontar com alguns obstáculos no meio caminho. Essa “voz que não deixa as mulheres em paz” à qual se referiu Woolf mais acima, seria um deles. A voz reaparece em uma outra palestra sua para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres em 21 de janeiro de 1931⁸⁴, desta vez, materializada na figura de um “fantasma”: o “Anjo do Lar” que aparecia para lhe sabotar o trabalho quando Woolf ousou, pela primeira vez, escrever um artigo para um jornal sobre um romance de um homem famoso:

E, quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter que combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome da heroína de um famoso poema, “O Anjo do Lar”. Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel (...) Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher. (...) ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. (...) em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as

⁸⁴ Nesta ocasião, a escritora leu para a plateia um ensaio em que compartilhava suas experiências profissionais na escrita. O texto foi publicado após sua morte como Professions for women em The death of the moth and other essays. London. Hogarth Press, 1942.

opiniões e as vontades dos outros (...) E quando fui escrever, topei com ela já nas primeiras palavras. Suas asas fizeram sombra na página; ouvi o farfalhar de suas saias no quarto. Quer dizer, na hora em que peguei a caneta para resenhar o romance de um homem famoso, ela logo apareceu atrás de mim e sussurrou: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas do nosso sexo” (...) E ela fez que ia guiar a minha caneta. (...) Fui pra cima dela e agarreia-a pela garganta. (...) Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração da minha escrita. (...) Assim, toda vez que eu percebia a sombra de sua asa ou o brilho de sua auréola em cima da página, eu pegava o tinteiro e atirava nela. Demorou para morrer. (...) É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade. (...) No fim consegui, e me orgulho, (...) foi uma experiência inevitável para todas as escritoras daquela época. Matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora (Woolf, 2018: 11-14).

Uma outra metáfora, usada por Woolf neste mesmo ensaio, explicita um obstáculo ainda maior que o primeiro. Ela começa comparando o surgimento de um momento de inspiração na mente de uma escritora com a ação de pescar em um lago, onde se espera por horas, deixando a mente vaguear pelo tempo, até que o peixe, a inspiração, morda a isca. Ela pede, então, que a plateia imagine essa mulher, neste estado de transe, a espera de sua inspiração, como se estivesse pescando. De repente, ela sente o peixe puxando, ela tenta puxar o peixe, mas o anzol acaba ficando preso em uma rocha.

Ela pensou numa coisa, uma coisa sobre o corpo, sobre paixões, que para ela, como mulher, era impróprio dizer. (...) Foi a consciência do que diriam os homens sobre uma mulher que fala de suas paixões que a despertou do estado de inconsciência como artista. Não podia mais escrever. O transe tinha acabado (Woolf, 2018: 16).

Woolf encerra a sua palestra, com a constatação de que para escrever como mulher, teve que confrontar estes dois obstáculos: o medo de ser uma mulher escrevendo em um mundo de homens e vencer a censura sobre seu próprio corpo. A respeito de seu sucesso em realizar estas tarefas, ela diz, “A primeira – matar o Anjo do Lar – creio que resolvi. Ele morreu. Mas a segunda, falar a verdade sobre minhas experiências do corpo, creio que não resolvi” (Woolf, 2018: 17).

Aqui, um fato biográfico pode nos ajudar a entender parte desta sua dificuldade. Woolf, sem oposição de seu marido, foi amante da escritora Vita Sackville-West. A paixão entre as duas foi tão avassaladora que levou Woolf à escrita de uma obra prima, *Orlando*, descrita pelo filho de Sackville-West, Nigel Nicholson, como “a carta de amor

mais longa e charmosa da literatura.”⁸⁵ O romance, tão pessoal, que foi escrito sob a permissão de Sackville-West, trata da narrativa da vida de um homem, Orlando, um personagem dotado de imortalidade e que ao passar dos ciclos históricos se metamorfoseia em mulher.

Neste instante podemos deixar Cixous apontar um caminho para Woolf, sobre “falar a verdade sobre as experiências do corpo”. E nele também há um fantasma que precisa ser morto: “Uma mulher sem corpo, muda, cega, não pode ser uma boa combatente. Ela está reduzida a ser serva do militante, sua sombra. É preciso matar a falsa mulher que impede a viva de respirar. Inscrever o sopro da mulher inteira;” (Cixous, 2022: 38). O resgate de nosso corpo, este é o caminho que Cixous aponta para a entrada, enfim, em nosso “continente negro.”

E olhem quem está de volta, aquelas que estão sempre retornando: porque o inconsciente é indomável. Elas andaram em círculos no estreito quarto de bonecas onde as trancaram; onde lhes deram uma educação descerebrante, assassina. (...) Teu continente é negro. A escuridão é perigosa. Na escuridão você não vê nada, você tem medo. Não se move porque você pode cair. Sobretudo, não entre na floresta. O horror à escuridão, nós o interiorizamos (Cixous, 2022: 34).

O medo da nossa própria sexualidade seria, assim, o primeiro inimigo a vencer para escrever como mulher. Quando comecei a escrever o projeto de pesquisa deste trabalho para a seleção de doutorado do programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, naquele mês de abril de 2019, havia apenas uma semana que estava com minha bebê nos braços. Há uma semana que tinha parido. O escrevi sob um *baby blues*⁸⁶, diagnóstico proferido pelo meu obstetra, e enquanto me recuperava de uma mastite, com direito às suas febres, calafrios, mamilo rachando, mamilo sangrando, muitas lágrimas, suor e medos. Medos tão assustadores quanto aquele que nasceu no momento em que vi aquele sinal de positivo estampado no bastão do exame de gravidez.

“Vou me perder de mim”. Foi a frase que me veio à cabeça em meio ao silêncio alternado com lágrimas e gargalhadas enquanto meu marido dirigia até o hospital para comprovarmos o fato em um exame de sangue. E eu estava certa. Hoje, eu sei que a

⁸⁵ Citado por Victória Gearini, em matéria de 17/01/2021, para Aventuras na História do portal UOL, <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/paixao-avassaladora-intensa-relacao-entre-virginia-woolf-e-sackville-west.phtml> consultado em 19/10/2022.

⁸⁶ “Baby Blues” ou disforia puerperal seria uma condição passageira de tristeza e instabilidade emocional, vivida por grande parte das mulheres nos primeiros dias que precedem a chegada do bebê, causada por questões hormonais associadas à sobrecarga emocional.

inscrição no doutorado, naquelas condições, fui eu “dando uma de João e Maria”, deixando as migalhas de pão marcando o caminho, para que eu pudesse voltar a salvo para o lugar de onde eu tinha partido. Ou seja, se eu me perdesse de mim, o doutorado me ajudaria a encontrar o caminho de volta. Parecia um ótimo plano, o problema é que eu não lembrava da parte da história em que os pássaros comem as migalhas todas.

Então, eu me perdi na floresta escura da maternidade, sem direito à casa de doces para me abrigar ou bruxa que me fizesse companhia. E fui seguindo este caminho acadêmico, sempre me auto-motivando pelo mantra de que estava fazendo o certo, ou seja, cuidando de mim, dos meus interesses e desejos, eu seria uma mãe melhor para a minha bebê. Talvez até conseguisse escapar da tal da *fusão* com o bebê, da condição de *binômio*, palavras que conheci durante a gravidez e que me causavam tanto estranhamento. Mais tarde, constatei que ia ser mesmo solitário e escuro andar por aquela floresta e o medo só passou quando aceitei que estava perdida ali mesmo e que, aquele caminho era só meu.

Mas, depois do medo, me veio muita raiva, umas raivas: raiva de desaparecer, de ficar invisível, de não me reconhecer mais. Raiva do distanciamento de alguns amigos queridos depois que atravessei “o portal”, raiva das ausências, das faltas de delicadeza, acolhimento, ajuda. Raiva da pandemia de Covid-19 que, por um bom tempo, reduziu a minha modesta rede de apoio a mim e a meu marido, o que me deixou ainda mais exausta entre afazeres domésticos, cuidados com a minha filha, amamentação, vida pessoal e dedicação à pesquisa em pleno puerpério. Não conseguia mais ser dona da minha rotina, me perdia ainda mais, não conseguia articular meu pensamento, me sentia burra, parecia que estava andando em círculos e num dia em que a raiva se transformou em fúria e insônia, agarrei o diário e escrevi:

Abriram a minha barriga, me cortaram e tiraram a minha criança. Ela chorou, eu chorei. Desde então parece que tiraram de mim a minha voz, minha coragem. As lágrimas fluem fácil, e apesar de me sentir forte, a sala branca, a touca militar do meu obstetra o efeito daquela merda de anestesia que parecia que ia me matar, todas essas lembranças me trazem a sensação de que me tornei vulnerável aos outros. Sinto que olham pra mim como se eu fosse frágil. Como seu eu fosse fresca. Como se não fosse dar conta. Dizem que eu tenho que descansar, mas ao mesmo tempo eu sei que se espera que eu dê conta. Então, eu tenho que dar conta mas também tenho que descansar? Como é que eu posso ter um tempo pra mim mesma se eu tenho que dar conta? É absurdo. Eu não pude parir. Dar à luz a minha criança eu mesma. Não tive essa experiência com meu corpo, tive que me sujeitar ao outro. Tive que ser cortada. Costurada. Por que estou ocupando esse lugar? Por que parece que me coloquei tão baixo assim? Por que parece que perdi o

controle sobre a minha vida, minhas escolhas, minha carreira? Por que estou à beira de um piripaque? Como foi que eu vim parar aqui?⁸⁷

Quando Cixous traz a metáfora do “continente negro” para retratar a sexualidade feminina, penso que é preciso estendê-la a tudo aquilo que relegamos à sombra enquanto mulheres. A falácia do “sexo frágil” também a internalizamos. Através dela somos afastadas de nossas forças, potencialidades e saberes. Nos fragilizamos e nos sentimos vulneráveis, não ousamos e não gritamos. Somos levadas a crer que não podemos lutar com as feras. Mas, se mergulharmos no “continente negro”, e digo por experiência própria, é a fera que encontraremos.

Em 25 de agosto de 2015 a antropóloga francesa Nastassja Martin sobreviveu a uma luta com um urso nas montanhas de Kamtchátka, na Rússia. Sua premiada obra Escute as Feras (2021), é um relato da reflexão da autora sobre a metamorfose de sua identidade a partir deste encontro.

Penso, que mesmo sem admitir, devo ter ido procurar nos planaltos de altitude aquele que revelaria afinal a guerreira que existe em mim; que certamente foi por esse motivo que, quando ele atravessou meu caminho, não fui dele. Ao contrário, mergulhei na batalha feito uma fúria do inferno, e acabamos marcando nossos corpos, cada um com o sinal do outro. Tenho dificuldade em explicar isso a mim mesma, mas sei que esse encontro foi planejado. Há tempos vim preparando o terreno que me levaria até a boca do urso, em direção ao seu beijo. Penso: quem sabe, talvez ele também (Martin, 2021: 60).

Por algum tempo, eu redigi este trabalho ainda em “fusão” com a minha filha, com uma sensação de vertigem pela privação de sono, sem foco, no tempo que sobrava, com a energia que sobrava, mas com essa raiva. Uma raiva que me fazia bem, que me mantinha viva, como sangue quente que corre no corpo frio. Meu corpo? Ainda estou em constante busca para entender o que ele é agora. Mas o fato é que, esta raiva, me levava a escrever e escrever me levava de volta às minhas memórias. Uma clareira na floresta. As memórias são aquele tipo de migalha que os pássaros não comem. Pois bem, na caixa da minha *memorabilívia* encontrei meus poemas, meus cadernos de criação de teatro, pensamentos, alucinações e desejos. Foi assim que comecei o caminho de volta para mim, vasculhando escombros.

Fui demolida? – me perguntava – implodida? Quem me demoliu? A maternidade? Minha nova condição? Sim, temos raiva, e às vezes escrever com ela é necessário. A diferença, penso eu, é que a nossa raiva não vem do medo de perder privilégios, mas

⁸⁷ Trecho do meu diário pessoal escrito em 12 de fevereiro de 2020.

sim da indignação da opressão. Quando sentimos raiva, ela não nos leva ao crime, à opressão, à violência, a decapitar a ameaça à dominação. Se, como Cixous propõe, debochamos da dominação, nossa raiva não se apazigua pela violência ao outro, mas na transformação do mundo, na revolução. Nossa lógica não é a mesma, nem poderá ser a nossa tradição.

Por isso nos afastaram e sempre vão nos afastar, do mergulho neste abismo, no “continente negro”, da luta com o urso. Porque de lá, não voltamos iguais. Foi grande a minha alegria quando encontrei o texto de Cixous e vi que aquela minha imagem da floresta escura, onde “espalhei” as migalhas de pão, não era só minha, existia para outra mulher como “continente negro.” Em cada mulher um continente, e ele não é

nem escuro, nem inexplorável. Ele só se mantém até agora inexplorado porque nos fizeram acreditar que ele era escuro demais para ser explorável. E porque querem nos levar a acreditar que o que nos interessa é o continente branco, com seus monumentos à Falta. E nós acreditamos. Fomos presas entre dois mitos horripilantes: entre a Medusa e o abismo (Cixous, 2022: 45).

Em 1976, Cixous cria o doutorado em Estudos Femininos, o primeiro da França, e convida diversas mulheres para lecionarem na empreitada. Sua intenção era que as mulheres começassem a escrever mais, a escrever seus próprios *sextos* (Cixous, 2022: 45), neologismo que criou para juntar as palavras sexo e texto. “Eu dizia às amigas: é a nossa vez de rir. Nossa vez de escrever. Escrever? – Sim. É a maneira mais íntima de investigar, a mais potente, a mais econômica, o suplemento mais mágico, o mais democrático” (Cixous, 2022: 22). Contudo, ainda assim, ela relata ter vivido um sentimento de solidão na atividade. O riso da medusa (2022) surgiu, assim, da “raiva e da impaciência” (Cixous, 2022: 26) e de sua vontade de convocar as mulheres à escrita:

Ele não se esconde, este riso. Ele fala do divertimento em suas múltiplas nuances, cheio de ironias, hilaridades, raivas, escárnios de mim mesma e de você, a erupção, a saída, o excesso, estou com a cabeça cheia disso tudo, com a cabeça cheia de línguas. De saco cheio. E eu não cubro minha boca com a mão para esconder a gargalhada. Chega! Gritei.

Gritamos uma vez. (Cixous, 2022: 23)

Mas o fato é que, o riso subversivo da Medusa de 1975 de Cixous, ainda precisa ser gargalhado, ainda precisamos destampar nossas bocas e gritar. Para a autora, escrever como mulher é escrever a partir da diferença e para tanto, não se deve utilizar as mesmas ferramentas daqueles de quem nos diferenciamos:

Não se apoderar para interiorizar, ou para manipular, mas para atravessar de um salto, e “voar”. Voar é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar. Do vôo, nós todas aprendemos a arte feita de profusas técnicas, faz muitos séculos que nós não temos acesso a ela a não ser roubando; que nós temos vivido num vôo, que nós temos vivido de roubar, encontrando, quando desejamos, passagens estreitas, ocultas, que atravessam. Não é um acaso poder-se jogar com os dois significados de *voler*, gozando de um e de outro e desorientando os agentes do sentido (Cixous, 2022: 49).

Como já mencionei anteriormente, em francês o verbo *voler* tem dois significados, voar e roubar. Cixous joga com este duplo sentido em seu texto, para especificar que este vôo só pode ser feito roubando, passando entre frestas, escapando.

Não é um acaso: a mulher tem algo do pássaro e do ladrão assim como o ladrão tem algo da mulher e do pássaro: elxs passam, elxs escapam, elxs desfrutam do prazer de perturbar a organização do espaço, de desorientá-lo, ao trocar de lugar os móveis, as coisas, os valores, ao criar cacos, ao esvaziar as estruturas, ao virar de cabeça para baixo o que é considerado limpo. Qual é a mulher que não voou/roubou? Que não sentiu, sonhou, realizou o gesto que entrava a sociabilidade? (...) Um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico, a velha crosta da propriedade, portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se ela é ela-ela, é somente quebrando tudo, despedaçando os alicerces das instituições, explodindo com a lei, contorcendo a “verdade” de rir (Cixous, 2022: 49/50).

Neste momento gostaria de voltar à palavra *implosão*, para contrastá-la a ideia de *explosão* em Cixous. Na implosão de um prédio, por exemplo, tudo é devidamente calculado para que apenas o alvo seja atingido, a destruição é causada por dentro, enquanto que na explosão, não há controle sobre o quê ou quem será atingido e o que ela causará, abrangendo tudo que é externo e próximo. Essa diferença me parece bastante elucidativa quando pensamos no termo implosão psíquica na mulher (Zanello, 2018) – e aqui me refiro aos males causados pelas práticas misóginas na sociedade – e na explosão libertadora da escritura feminina da qual fala Cixous. Quando recorremos a ela, à escritura vulcânica, não se calcula que destroços e rachaduras serão causados. Há, porém, um poema de Matilde Campilho que nos conforta:

Chamam-lhes os habitantes do vulcão. A sua aldeia, olhe-se por onde se olhar, é sempre pontuada pelo cume da montanha quente. Quando lhes perguntam se preferem o cone quieto ou em erupção costumam decidir-se pela erupção. Segundo os habitantes do vulcão, é melhor ver a lava do que não a ver. Eles sabem que o magma, os gases e as poeiras estão sempre ali. Com a lava viva e escorregadia podem pelo menos escolher por onde caminhar, onde estender a roupa, sobre que pedra sentar-se de manhã a tomar café. Os vulcanenses sabem que mais vale um fogo vivo e ativo, companheiro e distribuidor de segredos, do que as invisíveis e poluentes partículas de uma explosão contida (Campilho, 2022: 29).

Há no patriarcado hegemônico, um jogo de ilusionismo milimetricamente orquestrado para nos tornar invisíveis – existentes, mas, invisíveis – mudas. Nos roubaram a habilidade de reconhecer e expressar nossas potências. Nos desarticularam, nos separaram, nos fecharam em prédios de belas fachadas chamados: “maternidade”, “lar”, “amor”, “instinto”. É preciso, então, implodí-los, assim como o “Anjo do Lar” dentro de cada uma de nós, explodir e dar boas vindas à divindade da criação que habita o nosso corpo.

Para Cixous, ao escrever “em corpo” a mulher transforma a si mesma e a história. Para se transformar, a mulher precisa “descensurar” sua sexualidade (Cixous, 2022: 38) resgatando “seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais mantidos lacrados” (Cixous, 2022: 38). E este ato é realizado em sua própria escritura, pois “escrevendo-se, a mulher retornará a esse corpo seu, que fizeram mais do que confiscar (...) e que tantas vezes torna-se um mal companheiro, causa e origem das inibições. Ao censurar o corpo, censura-se de um golpe só, o sopro, a palavra” (Cixous, 2022: 37).

Muitas são as vezes que nos silenciamos ou nem chegamos a abrir a boca em público porque nossa “palavra esmorece quase sempre na surda orelha masculina, que não comprehende na língua a não ser aquilo que fala ao masculino” (Cixous, 2022: 38). Hoje, felizmente, já podemos nomear estas práticas machistas de imposição de silenciamento feminino: *manterrupting*, *mansplaining*... Cixous convoca-nos a quebrar este silêncio, tomar a voz, através de uma escritura feminina que deve inventar uma nova língua, uma “língua inexpugnável” (Cixous, 2022: 46), aquela impossível de ser silenciada, a que marca uma nova história.

Escute uma mulher falar em uma assembleia (caso ela não tenha perdido dolorosamente o fôlego): ela não “fala”, ela lança seu corpo trêmulo no ar, ela se joga, ela voa, é ela inteira que se transmite através da sua voz, é com seu corpo que ela sustenta com vitalidade a “lógica” de seu discurso; sua carne fala a verdade. Ela se expõe. Na realidade, ela materializa de modo carnal o que pensa, ela significa o que pensa com seu corpo. (Cixous, 2022: 39).

Vendo a escritura, a ação de composição, como um ato de gozo, Cixous insiste na impossibilidade de conquistar esta nova língua, sem o retorno ao corpo e ao desejo. “Sobre a feminilidade as mulheres ainda têm quase tudo por escrever: sobre sua sexualidade (...) sobre sua erotização, sobre as combustões fulgorantes vindas de tão ínfima-imensa região de seus corpos;” (Cixous, 2022: 45/56).

Eu sei porque você não escreveu. (E por que eu não escrevi antes dos meus 27 anos). Porque a escrita é, ao mesmo tempo, algo elevado demais para você, grande demais para você, está reservada aos grandes, quer dizer, aos “grandes homens”; é “besteira”. Aliás, você chegou a escrever um pouco, mas escondido. E não era bom, porque era escondido, e você se punia por escrever, você não ia até o fim; ou porque escrevendo irresistivelmente, assim como nos masturbávamos escondido, não era para ir além, mas apenas atenuar um pouco a tensão (Cixous, 2022: 33).

Encontramos em Helena Ferrante a mesma ideia. Em sua obra, *As margens e o ditado*: sobre os prazeres de ler e escrever, Ferrante conta como sentia que sua escritura estava sempre em um lugar inferior a dos homens, atribuindo ao seu “cérebro de mulher” a impossibilidade de “fazer livros como os dos grandes escritores” (Ferrante, 2023: 22). Ela conta como foi marcada por um soneto de Gaspara Stampa, do qual destaco o trecho a seguir:

Se eu, por ser abjeta e vil
mulher, posso ter em mim tão alto fogo,
por que não posso pelo menos um pouco
retratá-lo para o mundo com inspiração e estilo? (apud Ferrante, 2023: 23)

A autora menciona como o poema de Stampa a fizeram começar a procurar sua própria escritura:

Na época, eu também me considerava uma mulher abjeta e vil. Temia, como já disse, que fosse justamente minha natureza feminina o que me impedia de aproximar ao máximo a caneta da pena que eu queria exprimir. Será mesmo necessário um milagre – eu me perguntava – para que uma mulher com coisas a contar dissolva as margens entre as quais parece estar fechada por natureza e se mostre para o mundo com a sua escrita? (Ferrante, 2023: 24)

É também no corpo feminino, que ela vai encontrar a resposta para sua pergunta, e que Stampa usara para se colocar na sua:

O corpo feminino que busca impavidamente, de dentro da “língua mortal”, de dentro do próprio “véu humano”, um vestido de palavras costurado com uma pena e uma caneta próprias. Visto que, entre a pena e a caneta, tanto no masculino quanto no feminino, segue existindo uma espécie de descompasso congênito, eis que Stampa me dizia que a caneta feminina, justamente por não ter sido prevista dentro da língua escrita da tradição masculina, devia – há cinco séculos tanto quanto hoje – fazer um esforço enorme e muito corajoso para violar “o jogo habitual” e dotar-se de “inspiração e estilo” (Ferrante, 2023: 25)

O resgate do corpo feminino em Cixous passa, necessariamente, por uma relação com a ideia de mãe – uma mãe simbólica “fora do seu papel funcional, a ‘mãe’

como um não nome, e como fonte de bens” (Cixous, 2022: 39). É esta relação que permite à mulher que se inscreva na sua escrita.

A relação com a “mãe”, enquanto delícias e violências, não está cortada. Texto, meu corpo: travessia de escoadas cantantes; ouça-me, não falo de uma “mãe” pegajosa, supersensível; falo daquilo que a toca, o ambíguo que a comove, que a impulsiona, de dentro do peito, a vir à linguagem, que lança sua força, é o ritmo que lhe sorri; (...) aquela parte de você que entra em você, te espacia e te impulsiona a inscrever na língua seu estilo de mulher (Cixous, 2022: 40).

Gostaria de expor aqui duas referências a Um quarto só seu (2019) para colocá-las mais uma vez em diálogo com o texto de Cixous. A primeira, trata-se de um trecho em que Woolf busca exemplificar a importância daquilo com o que se nutre um artista para o desenvolvimento de sua obra. A autora faz uma analogia a partir de um estudo que tinha lido, para demonstrar os benefícios do leite tipo A em relação ao comum. O estudo utilizava ratos como cobaias e notou-se que o rato alimentado com o leite tipo A era “lustroso, atrevido e graúdo” (Woolf, 2019: 48) enquanto o outro, alimentado com o comum, era “furtivo, tímido e miúdo” (Woolf, 2019: 48).

A segunda passagem refere-se à fala da personagem Mary quando reflete sobre as escritoras não possuírem uma tradição, ou ao menos que a tradição de que dispunham era muito recente: “Pois, quando somos mulheres, pensamos o passado por intermédio de nossas mães.” (Woolf, 2009: 69). Aqui, gostaria de contrapor o pensamento das ancestralidades... nossas mães que aprenderam, com as avós e assim por diante. E que há nesta sabedoria uma tradição não recente, mas muito antiga. Mulheres repassavam e repassam seus saberes através da tradição oral, que obviamente se esvai no tempo e só pode ser consultada através do que fica em cada corpo. A mãe de Cixous, que se chamava Ève Klein, era parteira na Argélia, *sage-femme* em francês, que se traduzirmos ao pé da letra seria mulher sábia. Me parece que Cixous, evoca esta mãe ancestral, de onde vem a ideia do “bom leite materno”, como o alimento que permite a escritura da diferença, pensamento que se concretiza nesta citação: “a mulher nunca está tão longe da “mãe” (...) sempre subsiste nela ao menos um pouco do bom leite materno. Ela escreve com tinta branca” (Cixous, 2022: 39).

É lá em Argel que começa minha história de liberdade. Acompanho meu primeiro parto ao lado de minha mãe, tenho quatorze anos, digo “meu”, pois quando servimos de apoio a uma mulher que está parindo, nós nascemos com ela, é uma alegria que sempre recomeça. É bonito, forte, alegre e, no minuto dos nascimentos, gritos e risos viram música. Eu não ia deixar que nos desapropriassem. (Cixous, 2022: 29)

A ideia de mãe em Cixous é levada ainda mais adiante. Quando Woolf fala às estudantes de Girton que a irmã de Shakespeare vive em cada uma delas, sou levada a pensar imediatamente na frase de Cixous que diz “tudo mudará, no momento em que a mulher dará a mulher à outra mulher” (Cixous, 2022: 40). Essa ideia de introjeção do outro fundamenta a tese de Cixous de que para escrever inventando, reinventando ou resgatando a sua tradição, fora da tradição da escrita dos homens, a mulher precisa se dar à outra:

Mulher para mulheres: na mulher sempre se mantém a força produtiva do outro, em particular, da outra mulher. Dentro dela, matricial, ninando-doando, mãe e filha ela mesma, ela mesma filha-irmã. (...) Dentro dela, latente, sempre pronta, existe uma fonte; e um lugar para a outra. A mãe, também, é uma metáfora: é preciso, e é suficiente que à mulher seja dado, por uma outra, o melhor dela mesma, para que a mulher possa se amar, e devolver em amor o corpo que lhe é “nato” (Cixous, 2022: 40).

Aqui a maternagem não se dobra a nenhum daqueles dispositivos dos quais falamos mais cedo, amoroso e materno (Zanello, 2018). Este maternar evoca uma procura pela escritura feminina da qual fala Cixous. Uma escritura que se difere da masculina porque é regida por uma outra língua, uma língua que “não contém, ela carrega, ela não retém, ela torna possível” (Cixous, 2022: 51). Essa língua está fora da lógica e da economia masculina, individualista e centrada no poder, em sua “relação obsessiva com o domínio do funcionamento das coisas, o saber ‘como funciona’ a fim de que ‘funcione’” (Cixous, 2022: 48/49).

Na mulher há sempre mais ou menos da mãe que repara e que alimenta, e que resiste à separação, uma força que não se deixa cortar, mas que deixa os códigos sem fôlego. Nós re-pensaremos a mulher a partir de todas as formas e de todos os tempos de seu corpo. (Cixous, 2022: 41).

Essa consciência de mãe evocada por Cixous é o que permite que carreguemos a sororidade para dentro da escritura feminina, e “é escrevendo, a partir da e em direção à mulher” (Cixous, 2022: 38) que ela mudará a história pois,

Na mulher se cruzam a história de todas as mulheres, sua história pessoal, a história nacional e internacional. Enquanto combatente, é com todas as liberações que a mulher forma um só corpo. (...) Ela prevê que sua libertação fará mais do que mudar as relações de força ou do que lançar a bola para o outro campo; ela levará a uma mudança das relações humanas, do pensamento, de todas as práticas; (Cixous, 2022: 41).

Gostaria de retomar agora aquele pensamento sobre a minha *memorabilia* e trazer as razões pelas quais voltar às minhas memórias iluminou o caminho na minha

floresta escura. Neles, nos meus rastros, residiam os sinais, as setas apontando o caminho. Um caminho de volta não para mim, mas para a minha ancestralidade, para as mulheres que pisaram a terra antes de mim. Vi assim, que foi da força daquelas mãos que areavam panelas com areia no rio Araguaia, quando o bombril faltava, daqueles pés que pisavam o chão de terra batida de suas casas, daquelas cabeças firmes para carregar as latas de água e também do sangue e do lilás que brotaram do seu corpo, de suas peles, das cicatrizes das feridas de suas almas feitas por homens egoístas, violentos, narcisistas ou insensatos, que eu saí mulher e artista.

O teatro, desde a adolescência, sempre deu colo para as minhas aflições e nele fiz lar permanente. E por causa dele, surgiu o impulso de abrir meu baú, mexer nas minhas coleções para tirar delas minha escritura. Lembro que uma vez, visitando a fazenda da minha bisavó, disseram que lá havia um baú lacrado que tinha pertencido a ela. Eu e minha irmã pedimos para abrir. Um tio-avô disse, então, que eram só algumas cartas e coisas “sem importância”, mas que não dava para abrir porque lá tinha se criado uma enorme casa de marimbondos. Fiquei pensando se era realmente uma casa de marimbondos, ou apenas uma metáfora do meu tio-avô para dizer que, ali, não se mexia. Afinal, quem quer mexer em casa de marimbondos? Voltamos para casa sem nunca saber que segredos e que histórias aquele baú guardava. Mais tarde voltarei a ele.

2.3 Das mais fortes às três irmãs – escrituras femininas e feministas na companhia S.A.I.

*Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever,
mas tenho um medo maior de não escrever.*

Glória Anzaldúa

Para retomar a narrativa da companhia Setor de Áreas Isoladas do ponto de onde tínhamos parado, precisamos voltar ao ano de 2015, quando a companhia já vivia três anos de pausa em suas atividades depois da temporada de Qualquer coisa eu como um ovo (2012). Cada integrante dedicava-se às suas carreiras individuais e eu estava em Paris, realizando o mestrado. Foi um momento bastante turbulento, estava de volta à

academia, fora do palco e da sala de ensaio, depois de oito anos dedicando-me, quase que exclusivamente à prática teatral como atriz e produtora. Além disso, o convívio com colegas, que em sua maioria eram pessoas interessadas em carreiras de teoria teatral, focadas na vida acadêmica⁸⁸, contrastava fortemente com minha instituição de origem, a Universidade de Brasília, onde artistas também são pesquisadores.

A estrada que escolhi seguir distanciava-me das minhas raízes, da minha companhia e do meu fazer artístico. De toda maneira, como sempre tive apreço pelos processos e práticas artísticas que estivessem aliados à pesquisa, assim como pelas pesquisas que tratavam da prática artística, realizar um mestrado que incluía a oportunidade de acompanhar tudo que oferecia a farta e rica cena teatral parisiense parecia uma ótima escolha. Contudo, por mais empolgante que fosse à primeira vista, logo, a rotina acachapante – aulas, leituras, escritas de dossiês, análises de espetáculo, seminários, reuniões de orientação, escrita de dissertação – minava, pouco a pouco, a artista dentro da pesquisadora.

Nas horas de pausa com os estudos do mestrado, eu rabiscava em um caderno, ideias para uma nova criação. Comecei a pensar em voltar a dirigir e quem sabe escrever, desejos que sempre estiveram lá, intimidados pelo medo de pisar em um território de predominância e prestígio masculino, onde poucas eram as mulheres que conseguiam ganhar visibilidade, reconhecimento e respeito. Como mencionei mais cedo, até o ano de 2015, tinha vivido apenas uma experiência na direção, com a montagem de *A Mais forte* – o nosso corte (2004), com o grupo O Corte. E na companhia S.A.I. vínhamos trabalhando apenas com homens na direção.

Logo percebi que, na verdade, sempre havia co-habitado em mim uma vontade não só de dirigir, mas também de me ocupar de tudo que dissesse respeito à dramaturgia. E só, recentemente, ao iniciar esta pesquisa e me deparar com um texto de Ana Pais⁸⁹, me dei conta de que ao longo destes 17 anos de existência da companhia Setor de Áreas Isoladas, sempre exercei o papel de dramaturgista, isto é, de maneira não

⁸⁸ De forma geral a formação teatral na França é bem segmentada, os conservatórios ou escolas de teatro são voltadas para a formação de artistas, ao passo que a formação universitária é voltada para a teoria e a crítica teatral. Porém, essa realidade vem mudando ultimamente, pois cada vez mais artistas começam a ingressar na academia, especialmente nos estudos de pós-graduação, para complementar sua formação ou gerar outras possibilidades de emprego e renda.

⁸⁹ *O crime compensa ou o poder da dramaturgia*, in Nora, Sigrid (org.), Temas para a dança brasileira, São Paulo, edições SESC, 2010.

oficial, durante os trabalhos iniciais, e depois oficialmente, no papel de diretora-dramaturga-atriz, sempre me responsabilizei por:

- desenvolver uma análise ou descrição crítica do texto dramático (no caso de se tratar de uma tarefa vinculada ao texto), da temática ou da abordagem a que se propõe o espetáculo;
- pesquisar o contexto histórico e cultural do texto, do autor e do tema;
- pesquisar temáticas ou tópicos que possam relacionar-se com o espetáculo e inspirar o processo criativo recorrendo a qualquer tipo de material (literatura, filosofia, cinema, música, imagens, mitos, história, ciência, artes plásticas, artigos de jornais, programas de televisão, novas tecnologias etc.), de modo a ampliar as possibilidades das escolhas;
- fundamentar as opções da encenação ou coreografia, constituindo as relações de sentido entre os materiais cênicos;
- assessorar o dramaturgo no processo de escrita ou adaptação (cortar, reescrever, determinar uma linha interna de coerência entre as personagens, história etc.), caso haja um;
- adaptar e/ou traduzir textos dramáticos, poéticos ou narrativos, concebendo um roteiro do espetáculo;
- escrever e editar textos para o programa.
- (...)
- tomar notas para debater com o encenador ou coreógrafo;
- colaborar com o encenador (ou coreógrafo), confrontando-o com o seu ponto de vista;
- colocar de modo sistemático as perguntas (por quê? quando? onde? como?);
- manter-se alerta, numa atitude de observador/participante que recorda as motivações do espetáculo, tendo em vista a sua concepção global, comentando o desenrolar do processo;
- contribuir para a estruturação de sentidos do espetáculo, opinando, questionando, refazendo, problematizando as escolhas que envolvem todo o discurso da cena;
- servir o processo como uma consciência crítica;
- ampliar o universo de materiais e escolhas e, posteriormente, ajudar a reduzi-las ao essencial;
- atender à coerência das relações internas dos materiais cênicos utilizados em função dos objetivos e implicações da concepção geral do espetáculo;
- ter presente a ideia da totalidade do espetáculo e dos efeitos que as opções da encenação pressupõem;
- observar o processo e gerir o momento e a forma adequados para expressar as suas opiniões;
- trazer materiais (imagens, registros de áudio e vídeo, artigos de jornal, entrevistas, filmes, livros e frases) e fazer propostas de idas a lugares, exposições ou espetáculos passíveis de estimular a criatividade do encenador (ou coreógrafo) e de toda a equipe; e
- considerar a sua função de “olhar exterior” ou de “primeiro espectador, mediando a relação entre espetáculo e público. (Pais, 2010: 34/35)

Também foi neste mesmo período, que Bresani veio à Paris para que tentássemos uma retomada do nosso casamento, contudo, a investida não teve sucesso e saí, desta vez, mais machucada do que na primeira separação. Eu vivia uns dias tão difíceis que, como de costume, só conseguia encontrar conforto no teatro e na escrita.

Me sentia sozinha, frágil, insegura, sem nenhuma auto-estima e com muita raiva. E foi dessa raiva que veio o empurrão final para que eu tirasse do papel, aqueles planos de dirigir e escrever para o teatro.

Foi então, em um dia difícil, que pensei em nós, as isoladas da companhia S.A.I.: Eu, Camila Meskell e Taís Felippe. Para além do nosso trabalho no grupo, cultivamos um laço de amizade que já dura mais de vinte anos e naquele momento de vulnerabilidade em um país estrangeiro, sentia muita falta delas. Pensei no que estavam realizando, para onde estavam caminhando e sabia que, como eu, murchavam um pouco, afastadas da nossa prática. Eu percebi, então, que se fosse para voltar à prática, à companhia, e voltar como eu queria, dirigindo, encenando e escrevendo eu precisaria do apoio delas, da força delas. No fundo, eu sabia, que o “núcleo duro” da nossa companhia, era aquele trio, que mesmo adormecido, permanecia latente.

A história deste núcleo havia começado há uns 10 anos antes da estreia de Qualquer coisa eu como um ovo (2012), quando nos encontramos para formar o grupo O corte, a partir daquela experiência cênica com a peça A Mais Forte, de August Strindberg, na disciplina de Introdução à Direção na UnB em 2003. Eu não era a diretora ainda, fui convidada juntamente com outra colega, a Camila Morena, pela Natássia Garcia, para participarmos, como atrizes, do exercício de direção dela. A experiência foi tão positiva que rendeu o desejo comum de desenvolvermos aquela criação, montar a peça e entrar em temporada no circuito profissional de Brasília. Pensando em desdobrar as personagens do texto original, *Mrs. X e Miss. Y*, convidamos outras duas atrizes, colegas de curso, a Sara Mariano e a Taís Felippe. No meio do percurso Natássia e Sara saíram do processo, Camila Meskell entrou para o elenco e eu acabei assumindo a direção.

Desde o início do processo, mantivemos a ideia de desdobrar o universo daquelas duas personagens, mostrando suas outras facetas, criando e revelando o que o texto de Strindberg não mostrava. Comecei os ensaios propondo às atrizes alguns exercícios de improvisação que as aproximasse de suas personagens, para que começassem a travar um diálogo próprio com elas. Assim, fomos levantando um material dramatúrgico autoral. Queríamos trazer mais pessoalidade para aquele texto um tanto distante de nós em termos de faixa-etária, cultura, experiências de vida... Eu pensava nesta voz autoral perpassando o texto de Strindberg, e que falássemos do nosso universo feminino. Dessas improvisações iam surgindo propostas de cenas que eu colocava em diálogo com o texto original.

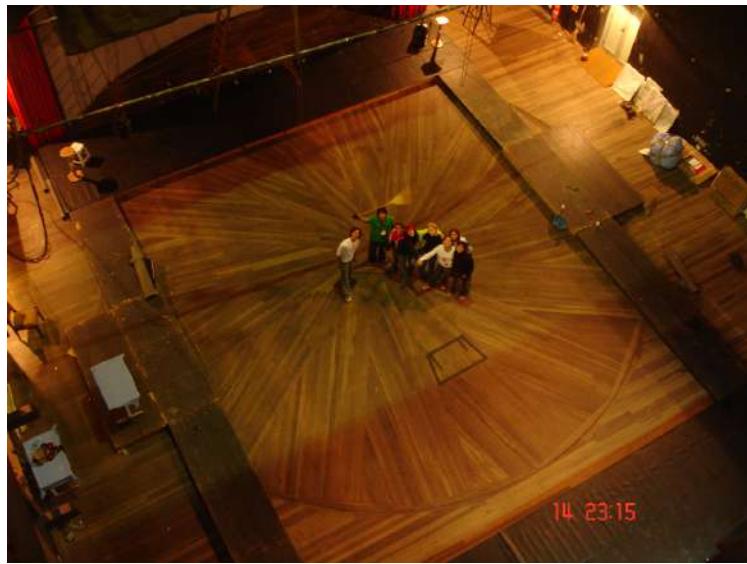


Figura 13: Visão geral e de cima do dispositivo cênico do espetáculo (sem o mobiliário) montado para apresentação no Festival Universitário de Teatro de Blumenau em 2005. (Foto: Diego Bresani).

O dispositivo cênico era uma espécie de arena invertida, onde a encenação é que circulava o público, que assistia do centro, em almofadas. Eram quatro espaços cênicos: a casa de chá, onde se passava a cena original da peça e em que eu e Camila Morena interpretávamos, *Mrs. X* e *Miss. Y* respectivamente; o quarto de *Mrs. X*; o quarto de *Miss. Y*; onde se passavam essas outras cenas autorais protagonizadas por Camila Meskell e Taís Felippe e um espaço neutro, onde as quatro se encontravam para uma coreografia.

Em relação à escritura feminina e feminista, eu a vejo como uma espécie de “tiro no pé”. Tínhamos o objetivo de ser um grupo exclusivamente feminino, que tratasse da feminilidade nas criações e que tivesse mulheres em papéis de liderança. Objetivos que foram alcançados, mas do ponto de vista feminista, olhando para o trabalho vinte anos depois, percebo que acabamos fazendo aquilo que Cixous e Woolf tanto criticavam: sem querer, reproduzíamos as mulheres da escrita masculina e escolhemos uma peça que funciona perfeitamente como uma tecnologia de gênero (Zanello, 2018).

A mais forte, de August Strindberg, trata do relacionamento de duas amigas que foram jovens atrizes no passado e se distanciaram depois que *Mrs. X* se casou e teve filhos. *Miss. Y*, solteira e sem filhos, teria sido demitida do teatro onde trabalhava, aparentemente após ter terminado uma relação amorosa com o atual marido de *Mrs. X*.

A peça, configura-se como um longo monólogo de *Mrs. X*, em seu “acerto de contas” com *Mrs. Y*, enquanto esta, só a escuta, sem dizer uma só palavra.

Mrs. X: Boa noite, Amélia, você está sentada aqui sozinha em uma véspera de Natal como uma pobre solteirona.

(...)

Mrs. X: Vou te dizer uma coisa, Amélia! Acredito que teria sido melhor para você se tivesse ficado com ele! Você se lembra que fui a primeira a dizer 'perdoe-o!' Lembra? Então você estaria casada agora e teria tido um lar. Você se lembra daquele Natal no campo? Como você estava feliz com os pais do seu noivo, como você gostava da felicidade do lar deles, ainda que sentisse saudades do teatro. Sim, Amélia, querida, o lar é o melhor de tudo - ao lado do teatro - e as crianças, você entende - mas isso você não entende!⁹⁰ (Strindberg, 1923: 179/180)

Embora nosso intuito tenha sido o de colocar em questão a rivalidade feminina como uma espécie de denúncia, expondo um relacionamento tóxico entre mulheres, ao não relemos a peça a partir de uma crítica feminista, acabamos por correr o risco de apenas reproduzir uma pedagogia afetiva (Zanello, 2018). Apenas neste curto trecho citado acima, que corresponde ao início da peça de Strindberg, fica explícito que *Miss Y* é uma imagem do fracasso feminino: está sendo julgada por sua colega, por estar sozinha em uma noite de natal, por ser solteira, por não ter se casado, por não ter um “lar”, segundo o que ela acredita ser um: ter um marido e filhos. O que, como já discutimos anteriormente, são status atribuídos às mulheres que estão bem abaixo na “prateleira do amor” (Zanello, 2018).

Mrs. X: Talvez, neste momento, eu seja realmente a mais forte... Você nunca recebeu nada de mim, enquanto que eu, sim, pois enquanto você acordava, eu já havia me apossado do que era seu. E porque foi que tudo que você tocava se tornava estéril e vazio? Suas tulipas e suas paixões não foram fortes o suficiente para que você mantivesse o amor de um homem – enquanto que eu fui capaz de tal. Seus autores prediletos não lhe ensinaram a viver – não como eu aprendi. Nem fizeram com que você desse à luz a um pequeno Eskil, mesmo sendo este o nome de seu pai... (Strindberg, 1923: 183)

Como vimos anteriormente, a competição feminina para ser “a escolhida” por um homem – ideal de sucesso e realização, perpetuado há séculos e legitimado por diversas pedagogias afetivas – é o que leva as mulheres a se subjetivaram nas relações

⁹⁰ Good evening, Amelia, you're sitting here alone on Christmas eve like a poor old maid. (...) I tell you what, Amelia! I believe you would have done better to have kept him! Do you remember I was the first to say 'forgive him!' Recollect? Then you would have been married now and have had a home. Remember that Christmas in the country? How happy you were with your fiancé's parents, how you enjoyed the happiness of their home, yet longed for the theater. Yes, Amelia, dear, home is the best of all--next to the theater--and the children, you understand--but that you don't understand!" (Minha tradução).

umas com as outras (Zanello, 2018). Então, se cada mulher compete com as outras para ocupar o melhor lugar na “prateleira do amor”, o objetivo será “quero ser o objeto mais brilhante, mais reluzente, ou quero apagar o brilho alheio” (Zanello, 2008: 89). O que se torna explícito no trecho da peça de Strindberg citado acima. *Miss X* sai como vencedora, pois foi a escolhida para ser esposa e mãe dos filhos do homem que disputam, e acima de tudo, foi ela quem conseguiu mantê-lo, não importando a que preço.

É verdade que as cenas autorais procuravam mostrar o que transcorria na vida íntima das personagens, aquilo que elas não mostravam na situação de combate, na casa de chá, porém, continuávamos a focar na questão da rivalidade. De qualquer forma, quem rege o discurso é *Mrs. X*, sua voz é a legitimada. Enquanto o silêncio absoluto de *Miss Y*, legitima-a como exemplo de fracasso. A sensação de “tiro no pé” em relação à escritura feminista vem do nosso equívoco – talvez por ingenuidade, talvez por receio – em achar que apenas retratar uma realidade fosse o suficiente. Hoje sabemos que não. Ao, justamente, não submetermos o texto clássico à uma leitura de gênero - problematizando-o, reescrevendo-o, atualizando-o, corremos o risco de deixá-lo cumprir seu papel, um potente objeto de pedagogia afetiva que reforçam os dispositivos amoroso e materno das mulheres.

Apesar disso, foi um processo de bastante aprendizagem para todas nós, pois além da criação cênica em si, cuidávamos de toda a parte de produção, desde a captação de recursos e apoios até as demandas de produção executiva, administrativa e logística. O cenário foi criado por Renata Homem, uma colega do curso de artes plásticas da UnB, e os figurinos, pela Camila Morena. Individualmente, foi um momento crucial na minha formação, pois foi onde pude deixar se manifestar esta forma de dirigir, escrever e atuar unidas, e que hoje constitui a minha atividade de escritora de palco.

O grupo O corte não vingou depois desta empreitada. Camila Morena mudou-se para Belo Horizonte e nós três, eu, Camila Meskell e Taís Felippe, nos juntamos a Diego Bresani e Rodrigo Fischer para formar a companhia S.A.I. em 2008. Porém, daquela experiência, altamente emancipadora para todas nós, principalmente no início de nossa vida adulta, se intensificou um elo de amizade profunda e um senso de sororidade e respeito pelo trabalho de cada uma que desfrutamos até os dias de hoje. Aquele investimento fundou o elo de uma tríade feminina na companhia Setor de Áreas Isoladas que tornou-se responsável pela captação e gestão dos recursos, pela organização de produção e logística, assim como a presença sempre maior de mulheres

em cena. Quero dizer com isto que, embora a direção das peças estivesse nas mãos dos homens, a “maquinaria” que movia e permitia que tudo funcionasse, era feminina.

A percepção da potência desta irmandade de mulheres, que resistia em não se abandonar, do nosso elo de sororidade, foi o que me levou a fazer um chamado à Camila Meskell e à Taís Felippe em 2015 para um novo projeto, depois de três anos que a companhia estava parada. Além do fato de saber que ambas também atravessavam, como eu, momentos de vulnerabilidade pela opressão de gênero e que as afetavam diretamente em seu trabalho com o teatro. Eu, que tentava achar minha voz de escritora de palco em meio a um momento de profunda baixa auto-estima, e elas, ambas feridas por relacionamentos abusivos, uma no trabalho e a outra no casamento e que lhes causaram o afastamento da vida artística.

O convite não foi estendido aos nossos parceiros de grupo, Diego Bresani e Rodrigo Fischer. O primeiro, por se tratar justamente do meu marido, de quem eu estava me separando novamente, e o segundo por estar afastado do grupo em outras atividades profissionais e acadêmicas. Além disso, meu objetivo era, assim como em A mais forte – o nosso corte (2004), explorar o feminino, falar de nós mulheres e restituir a autonomia daquela tríade que começou com o grupo O corte. Então, foi da raiva, da insegurança e, por que não dizer, do fundo do poço, que fiz o chamado a elas, minhas “irmãs de teatro” e, felizmente, fui atendida.



Figura 14: (da esq. para a dir.) Taís Felippe, Ada Luana e Camila Meskell após sessão de fotos para a divulgação do espetáculo Júpiter e a Gaivota – é impossível viver sem o teatro em 2018 (Foto: Diego Bresani).

Ainda na França, me veio um insight: éramos três mulheres, três atrizes precisando voltar para o palco, para os ensaios, para a prática. A peça que precisávamos fazer para voltar, seria uma que, antes de tudo, trouxesse personagens femininas de força e complexidade, que tratasse de desejo, de mundos partidos, e que falasse não da coragem de partir, mas da coragem de ficar. Não houve hesitação, a peça que precisávamos era As Três Irmãs de Anton Tchekhov.

Quando retornei ao Brasil, no meio de 2015, expus a ideia à Camila Meskell e à Taís Felippe que a receberam com muita empolgação. “Arregaçamos as mangas” para a captação de recursos de montagem, o que obtivemos no ano seguinte através do Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal. Desde o início, meu desejo principal, não era montar a peça original de Tchekhov, mas sim, partir dela como um material provocador de um processo de escritura cênica autoral. Assim como em A Mais Forte – o nosso corte (2004), o que eu almejava era submeter o texto clássico a um processo de intrusão de outros materiais dramatúrgicos que surgiriam ao longo do processo. Desta maneira, passei a chamar o projeto não de adaptação, mas de uma reescrita da obra de Tchekhov.

Para compor a dramaturgia, eu pensava sobre a forte tendência presente nos trabalhos teatrais da época, que visavam criar obras que se tornavam decomposições de outras obras, ou seja, obras que se preocupavam em mostrar o esqueleto, desvelando suas estruturas, expondo o processo ao público, o inacabado, o ensaio. Expor a decomposição não era o meu objetivo como resultado final, mas certamente, foi a necessidade de “desossar” (Eco, 1991) a obra de Tchekhov, que regeu o início do processo. Primeiramente, eu precisava entender sua estrutura original e achar os espaços de diálogo, as zonas de estranhamento, para assim, colocá-las em exposição, em estado de vulnerabilidade, tornando possível a fricção entre o texto de Tchekhov e todos os outros materiais da composição.

Contudo, lançar-me à tarefa de “dissecar” uma obra de Tchekhov para entender os seus sistemas de relações não foi o maior desafio. O que parecia intimidador – e em certos momentos realmente o foi – era o movimento de submetê-la a um processo de intrusão, de transformação. Eu também passei a ouvir a voz do “Anjo do Lar”, que vinha sempre me visitar e tentar me fazer desistir da ideia dizendo: “Isto é um Tchekhov, querida, você realmente vai infiltrá-lo com suas próprias palavras?” Felizmente, durante este primeiro momento de hesitação, deparei-me com uma frase da própria obra que me encorajava para a tarefa:

Verchínin: (anda pelo palco) Freqüentemente eu penso: e se pudéssemos recomeçar a vida, e ainda conscientemente? Como se a vida já vivida fosse um rascunho, como se diz, e a outra, passada a limpo! Então, cada um de nós, acho eu, procuraria, em primeiro lugar, não repetir a si próprio ou, pelo menos, criar um outro ambiente... (Tchekhov, 2004: 52/53).

Olhar para As Três Irmãs como o rascunho a ser passado a limpo, foi libertador, e “desrespeitar” Tchekhov o único movimento que parecia fazer sentido. Foi “destrinchando” a peça original, reduzindo sua estrutura ao esqueleto, que tornou-se possível enxergar as possibilidades de diálogos frutíferos com outros materiais de composição. Como vimos no capítulo 1, trata-se de um clássico, de uma obra aberta (Eco, 1991), um texto que nos convida justamente à intrusão.

Outras características da obra original enfatizavam ainda mais a necessidade deste movimento, como o fato de Tchekhov ser um autor que “nunca sugere soluções para os problemas tão difíceis da vida, por isso, muitas obras não têm desfecho, terminam em reticências, como o fluxo natural da vida” (Vássina, 2009: 64). Além disso, ele “é um daqueles escritores que detesta colocar os pingos nos ‘is’, acreditando que a liberdade da interpretação de texto é um privilégio sagrado de cada leitor, participante ativo no ato da criação literária” (Vássina, 2009: 64).

Este movimento me aproximava assim, daqueles “segredos” guardados na obra (Tackels, 2015), dos quais também falamos no capítulo 1, os que ainda precisam ser decifrados (tanto por nós, artistas, quanto pelo público de hoje), pois, como bem definiu o dramaturgo e encenador Jan Fabre, o “nosso mundo está quebrado como um espelho, ele está em mil pedaços. O arcaico me serve de cola. Ele me permite reconstituir os símbolos arcaicos que nos rodeiam no cotidiano, mas que já não sabemos decifrar”⁹¹ (apud Banu e Tackels, 2005: 243).

Era esta a ideia que iluminava o caminho processual na constituição de uma obra que fizesse sentido em nosso tempo: nosso palimpsesto. Inspirada pela palavra, passei, então, a olhar para o texto de Tchekhov como um pergaminho sobre o qual eu escreveria por cima. Esta atitude “palimpsestuosa” me permitiu entender que “é nas periferias da materialização do visível, nas zonas de contato e cruzamento entre

⁹¹ Mais notre monde est brisé comme un miroir, il est en mille morceaux. L’archaïque me sert de colle. Il me permet de reconstituer les symboles archaïques qui nous entourent au quotidien mais que nous ne savon plus déchiffrer. Minha tradução.

materiais cênicos, que ela (a dramaturgia) opera, transgride e participa no espetáculo” (Pais, 2010: 43).

Mas, para além da ideia de sobreposição, o que mais me seduziu na metáfora do palimpsesto foi a ideia de atravessamento contida nela. Os palimpsestos eram uma prática litúrgica da Idade Média e devido ao alto custo do papiro, muitos deles eram gravados em peles de animais, como das cabras. A ideia de um texto que atravessa uma pele, que é gravado nela, remete-me imediatamente à pessoa que o interpreta: ao(à) leitor(a), ao(à) ator(atriz) e ao(à) espectador(a). Este texto, atravessando nossa pele, transforma-se, transforma-nos e continua vivendo através de nós.

Em nosso processo criativo, estendi a ideia de atravessamento um pouco mais adiante. Enquanto peles atravessadas pelo texto de Tchekhov haviam mais intérpretes, outros corpos que participavam da composição. Desde o início, escolhi focar nas personagens femininas e por isso, em um primeiro momento, só manteria dos personagens de Tchekhov, Irina, Macha e Olga – as três irmãs – e Natasha, a cunhada delas. Também desejava que a música tivesse um papel essencial no processo de composição dramatúrgica e que dois instrumentos musicais estivessem presentes em cena, um violino, que simbolizasse a presença do irmão Andrei, e um piano, que faria o mesmo em relação ao personagem Verchínin, o amante de Macha. Foi assim que o chamado se estendeu à atriz Ana Paula Braga, ao pianista, Filipe Togawa, que também foi responsável pela criação da trilha sonora do espetáculo e ao violinista, Kalley Seraine. Como muitas vezes eu dirigia “por dentro da cena”, convidei também, Júlia Rizzo para a assistência de direção, que além de auxiliar na textualização dos roteiros de improvisação, nas discussões e no preparo dos ensaios, também documentou boa parte do processo criativo e nos auxiliou na temporada de estreia na contra-regragem.



Figura 15: (da esq. para a dir.) Ana Paula Braga, Filipe Togawa, Kalley Seraine, Ada Luana e Camila Meskell, durante um dos primeiros ensaios do espetáculo com os músicos em 2016. Foto: Júlia Rizzo

Nesta época, como a companhia estava sem sede oficial, ensaiávamos na sede da empresa da Camila Meskell, três vezes por semana e, inicialmente, os músicos estavam presentes em apenas um deles. Na fase inicial, aproveitava os dias em que a equipe estava completa para dialogarmos sobre nossas impressões do enredo de Tchekhov. Como o sentíamos ressoar nos dias de hoje, que paralelos poderíamos fazer para atualizá-la, reescrevê-la... Também propus alguns exercícios de livre improvisação sem o objetivo de levantar materiais de dramaturgia, mas sim para aproximar os integrantes, incluindo os músicos, do texto original. Expus à equipe que minha vontade era que nos aproximássemos dos personagens originais procurando sempre uma fissura para falar de nós mesmos, que o intuito era que, aos poucos, constituíssemos algo que se aproximasse de uma autoficção, ou seja, que a criação fosse em certa medida autobiográfica.

No começo do processo prático, a ideia de autoficção não foi tão bem absorvida pela equipe, nem pelas atrizes e tão pouco pelos músicos, que não estavam familiarizados com processos de vivência cênica. Inspirada pela minha dissertação de mestrado, que tratava da incorporação do sistema de Stanislavski no teatro brasileiro entre as décadas de 70 a 90, fui incorporando alguns exercícios de análise ativa, para que abordássemos o texto original de forma prática, sem o famoso “trabalho de mesa”.

Tal estratégia tinha justamente o objetivo de “desprender” o elenco das palavras de Tchekhov. Porém, por mais que eu pedisse que as atrizes não decorassem o texto, a primeira reação delas era essa. As percebia intimidadas por estarem “fazendo um Tchekhov”, e logo vinham imitações clássicas de voz, gestos oitocentistas, enfim, um emaranhado de padrões de atuação “engessados”, que foram bastante desafiadores para mim, como diretora e dramaturga, pois precisava, desejava, que esta escritura autoral partisse dos corpos de nós, atrizes, do nosso jogo.

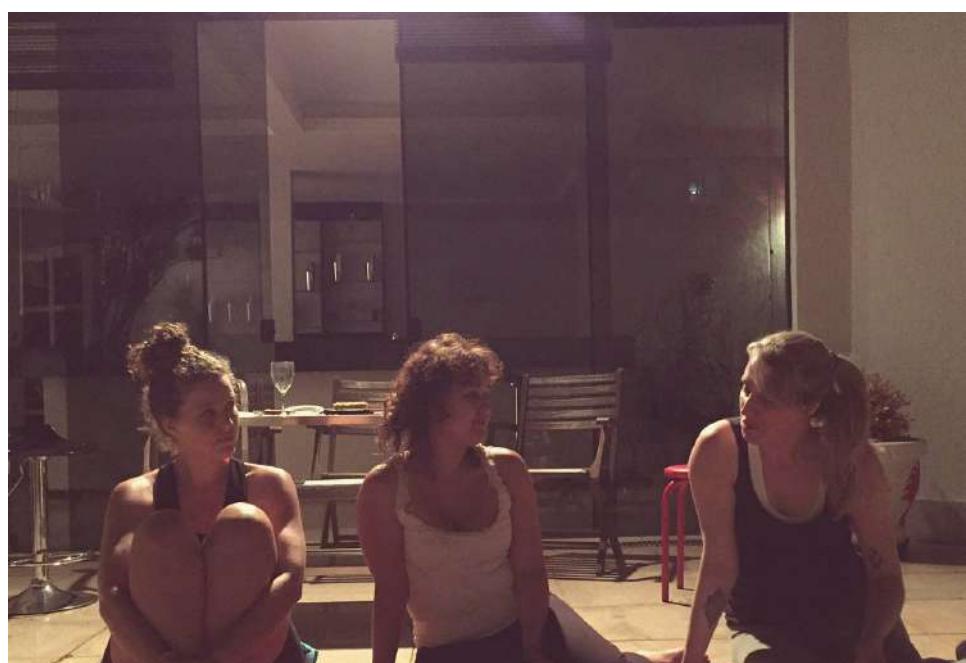


Figura 16: (da esq. para a dir.) Ada Luana, Camila Meskell e Ana Paula Braga durante um dos primeiros ensaios do espetáculo em 2016. (Foto: Júlia Rizzo)



Figura 17: (da esq. para a dir.) Ada Luana, Camila Meskell e Ana Paula Braga durante um dos ensaios do espetáculo. (Foto: Júlia Rizzo)

Fui salva deste impasse por um outro: quando percebi que a mera representação de Verchínin e Andrei pelos instrumentos e pela música ao vivo não funcionava, não ajudava a ação, convidei os músicos a “emprestarem” suas presenças físicas ao processo, que performassem e não só tocassem, ou seja, não se tratava de atuar, mas sim de serem eles mesmos dando suporte à ação. Felizmente eles aceitaram o desafio e o risco.

Obviamente não podia exigir deles que dessem falas longas como os monólogos importantes que optei por manter da peça original – isso, sim, foi possível fazer através da música, que passou a desempenhar um papel ainda mais crucial na dramaturgia. Cito dois exemplos: a discussão do casal Andrei (Kalley Seraine) e Natasha (Taís Felippe) no terceiro ato, onde esta última executa um longo monólogo, enquanto Andrei (Kalley Seraine) a responde através de um solo de violino. Outro exemplo, também no terceiro ato, é a dramática cena de despedida de Macha e Pedro (Verchínin na peça original de Tchekhov), que exigiria de um ator uma grande carga emocional e um longo monólogo, e que Filipe Togawa (Pedro, na nossa montagem) substituiu por um denso solo de piano.



Figura 18: (da esq. para a dir.) Kalley Seraine (Andrei) e Taís Felippe (Natasha) na cena do terceiro ato na temporada de estreia no Teatro 1 do CCBB Brasília em 2017. (Foto: Diego Bresani)



Figura 19: Filipe Togawa (Pedro) em solo de piano na temporada de estreia no Teatro 1 do CCBB Brasília em 2017.
(Foto: Diego Bresani)

Quanto ao impasse ainda não resolvido, o fato de perceber que as atrizes estavam engessadas e presas ao texto de Tchekhov – o que lhes barrava também a abertura a propostas autorais nas improvisações – a dificuldade foi se amenizando aos poucos, justamente pela presença autêntica de Filipe e Kalley em cena. Como não atuavam e, de fato, agiam como eles mesmos, as atrizes se viram obrigadas a fazer uma espécie de “ajuste de registro” naturalizando suas presenças em cena.

Outro fator que auxiliou bastante o processo na busca de materiais de dramaturgia que surgissem das próprias atrizes, foi a maturidade do mesmo. Quero dizer com isto que, à medida que o tempo passava e que nos conhecíamos todos melhor e passávamos mais horas juntos – nos dois últimos meses, os músicos passaram a estar conosco em todos os ensaios – íamos tendo a intimidade e a confiança necessárias no grupo para ir criando paralelos entre a vida das atrizes com a das personagens, percebendo os pontos de identificação e as aberturas para que se sentissem mais livres para se apropriarem das personagens.

Isto ficou bastante claro durante um final de semana que passamos em residência artística em uma casa em Pirenópolis, cidade próxima à Brasília. Propus esta vivência para, justamente, termos o tempo e a qualidade de convívio que nos permitiria estarmos mais íntimos e comprometidos com a criação. Criei roteiros de improvisação para cada ato que iríamos explorar, para que o grupo se sentisse mais seguro quanto ao

que fazer. Porém, os roteiros continham apenas a situação que seria vivida no improviso, deixando que criassem suas próprias falas e escolhas de ações.



Figura 20: (da esq. para a dir.) Ada, Luana, Camila Meskell, Taís Felippe, Ana Paula Braga, Júlia Rizzo, Kalley Seraine e Filipe Togawa durante a residência artística em Pirenópolis-GO em 2017. (Foto de arquivo)

Foi a partir desta residência, que consegui, de fato, o material que precisava para ver deslanchar o nosso roteiro. E assim, fui costurando-o, mantendo em algum nível a estrutura da peça original, porém, com total liberdade, fui suprimindo, recortando, enxertando-o com minha própria escritura, com os materiais recolhidos das improvisações com as atrizes e músicos-performers e também, com a música. O processo foi atingindo seu fim e chegou o momento de outros artistas se juntarem ao time.

Nesta época, mais ou menos um ano depois da tentativa frustrada de Paris, eu e Diego Bresani tínhamos reatado nosso casamento e convidei-o para criar a luz e as fotos de divulgação do espetáculo. Para o cenário e os figurinos, convidei um artista da cidade, que neste trabalho, chamarei pelo nome fictício de “Roberto.”⁹² Desta maneira, tendo mais compositores no trabalho, a premissa mais importante da criação dramatúrgica passou a ser, reescrever As Três Irmãs não somente modificando palavras e sentidos, mas escrever *com* todos os outros materiais disponíveis para tanto, e de forma coletiva. O objetivo

92 Para fins de não exposição pessoal, utilizo o nome fictício deste integrante pois, mais adiante, mencionarei-o nos episódios de opressão de gênero narrados por mim.

era que o palimpsesto brotasse da própria cena, de todos estes corpos compositores, a partir da decomposição da obra de Tchekhov.

A ideia de ensaio como travessia de possíveis, de mundos que nascem e morrem diante dos olhos, foi a tônica que escolhi para a criação dramatúrgica e também para a encenação do espetáculo, ideia que transitava tanto na interpretação dos atores, quanto no dispositivo cenográfico, nos figurinos, nos objetos de cena, na iluminação, na música, etc. Demarcar o dispositivo cênico como um terreno aberto à iminência de acontecimentos, lugar de riscos, da construção e desconstrução de mundos possíveis nos obrigou a revelar as estruturas, os esqueletos, convidando o público a investir o olhar e construir, juntamente conosco, a nova narrativa. Hoje, graças à distância, percebo que aquilo em que a dramaturgia operava em sua invisibilidade (Pais, 2010: 42) foi revelado por nossa composição estética final. Vejo assim que

Tal como uma fotografia, o discurso do espetáculo sobrepõe um negativo – a dramaturgia – e um positivo – a composição estética –, ambos produzidos no processo criativo e revelados no decorrer do espetáculo, que é uno. Por isso, quando tentamos individualizar a dramaturgia num espetáculo, nomeamos inevitavelmente as opções manifestas da encenação, da cenografia, dos figurinos, da interpretação, do movimento, em suma, todas as escolhas reveladoras de relações de sentido possíveis e que radicam na sua concepção. Adjetivamos, muitas vezes, essas escolhas com qualidades dramatúrgicas e isso nos mostra, por um lado, a sua onipresença em cada opção, e, por outro, a invisibilidade dessa presença. A dramaturgia é, em rigor, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda a extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece (Pais, 2010: 42).



Figura 21: Visão geral do dispositivo cênico do Ato I na temporada de estreia no Teatro 1 do CCBB Brasília em 2017. (Foto: Diego Bresani)



Figura 22: Visão geral e de cima do dispositivo cênico no Ato II em apresentação no *On Women's Festival* no Teatro do Irondale Center em Nova York em 2020. (Foto de arquivo)

Já que mencionei a fotografia, quando me reuni com Bresani para pensarmos sobre as fotos de divulgação do espetáculo, disse-lhe que pensava em imagens que trouxessem também esta atmosfera borrada, imprecisa. O que o (a) fotógrafo (a) faz nestes casos, é aumentar o tempo de exposição à luz. Ao deixar o obturador da câmera aberto por mais tempo, ele(a) provoca a exposição do filme à ação de outras variáveis como a quantidade de luz e o movimento do objeto fotografado alterando diretamente seu resultado.



Figura 23: Foto de divulgação do espetáculo. (Diego Bresani. 2017)

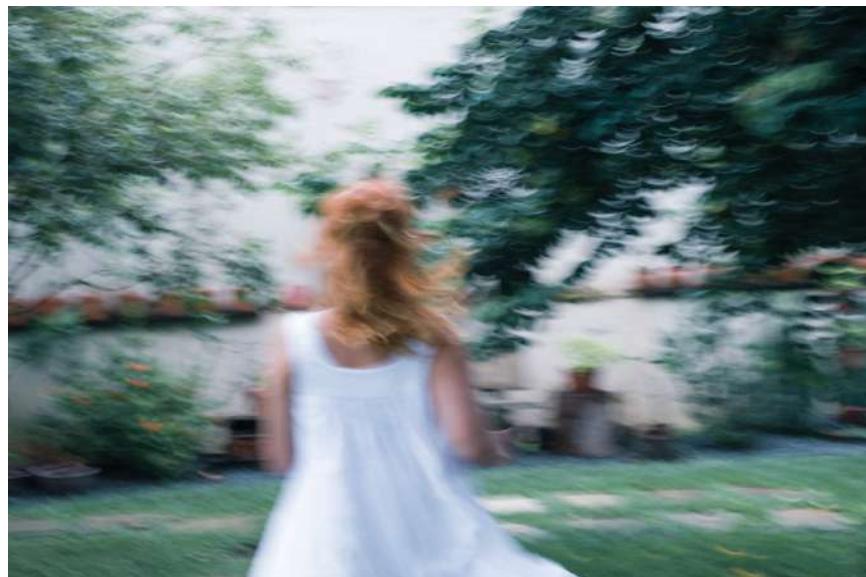


Figura 24: Foto de divulgação do espetáculo. (Diego Bresani. 2017)

Dependendo do tempo de exposição e da qualidade do movimento do objeto fotografado a imagem final adquire um aspecto mais ou menos borrado, desfocado, impreciso, mais ou menos impressionista. Essa comparação me parece frutífera, não apenas, porque Tchekhov é considerado talvez o mais impressionista entre os dramaturgos clássicos, mas também porque ilumina metaforicamente o sentido daquilo que me propus a criar com a dramaturgia. Guiar o processo como lugar de exposição e de fricção entre a fábula tchekhoviana, seus personagens, seus temas, à livre intromissão/intrusão de outras variáveis, todos os materiais de composição e dos artistas compositores.

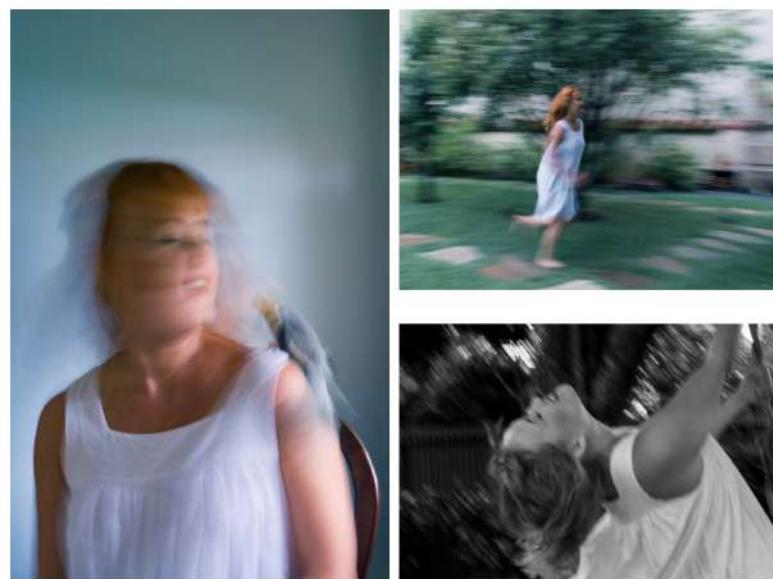


Figura 25: Fotos de divulgação do espetáculo. (Diego Bresani. 2017)

Porém, diferentemente do(a) fotógrafo(a), não cabia a mim apenas a provocação deste processo de intrusão para, assim, gerar o resultado final, era preciso, após este processo, organizar, selecionar e estruturar o material que comporia a nova escritura. Além de atuar e dirigir os atores, minha função não era apenas fazer escolhas estéticas e textualizar aquilo que vinha da cena, do jogo das atrizes e músicos-performers e da ação dos outros compositores - o que me situaria como encenadora e dramaturgista - mas coloquei-me também como dramaturga ao literalmente escrever novas cenas e também adaptar algumas cenas de Tchekhov, exercendo o direito de vê-lo como mais um material que poderia suprimir, inverter, cortar, repetir, transformar.

Percebo assim, que o hibridismo característico do espetáculo estava presente desde o início em minha própria figura, um híbrido, entre encenadora, dramaturga, dramaturgista, diretora de atores e atriz. Neste espetáculo já não trabalhávamos em sistema de criação coletiva (Trotta, 2008), uma vez que o mesmo partiu de um projeto individual, no caso, meu, e que os elementos que compunham a escritura cênica: dramaturgia, direção, cenografia, figurinos, iluminação, trilha sonora... eram criados individualmente por cada artista.



Figura 26: (da esq. para a dir.): Camila Meskell (Irina), Kalley Seraine (Andrei), Ada Luana (Macha) e Filipe Togawa (Pedro) em apresentação no *On Women's Festival* no Teatro do Irondale Center em Nova York em 2020. (Foto de arquivo)

Contudo, ainda assim, se tratou de um processo onde existiu uma coletivização da autoria visto que, cada artista, incluindo as atrizes e músicos, obviamente, eram autores também neste processo. Assim, percebo que nosso processo se tratou de uma criação em coletivo, o que Nitza Tenenblat bem define como “criações nas quais os processos de significação e seus respectivos procedimentos são coletivizados” (Tenenblat, 2015: 4). Tenenblat demonstra que nestas criações podem existir uma variação da coletivização, distinguindo duas tendências,

uma na qual as etapas/ processos/procedimentos de significação com maior peso e/ou em maior quantidade tendem a permanecer no âmbito individual; e outra na qual ocorre o oposto: as etapas/processos/procedimentos de significação com maior peso e/ou em maior quantidade tendem a ser coletivizados. (Tenenblat, 2015: 4)

De acordo com esta definição, encaixaria este processo na primeira tendência, onde “as escolhas feitas tendem a ser em sua maioria no âmbito individual, mas seu desenvolvimento é coletivizado; ou quando uma estética particular é definida por um membro, mas o seu desenvolvimento, por outro lado, é coletivizado” (Tenenblat, 2015: 4 /5). O que me parece ainda mais interessante neste pensamento é que a autora atribui o fato de haver menos flexibilidade em relação às escolhas, nesta tendência, não a uma questão de inequidade hierárquica, mas apenas a “possibilidades metodológicas distintas da contribuição particular de cada função” (Tenenblat, 2015: 4).

É exatamente nesta definição que consigo situar minha metodologia e meu papel neste processo, pois enquanto escritora de palco era encarregada não apenas de “promover o amalgamento de proposições criativas” (Tenenblat, 2015: 5), mas também da “edição, revisão, e ou redirecionamento de toda e qualquer experimentação/exploração/diálogo entre criações e criadores que não (atendesse) à trajetória e rumos traçados individualmente” (Tenenblat, 2015: 5).

Especialmente no processo de escritura de *A Moscou! Um palimpsesto* (2017), era fundamental que as escolhas e rumos fossem traçados de forma individual, pois, neste caso, se tratava justamente da minha procura por uma identidade desassociada daquela que construímos como companhia. Foi necessário assim, desligar-me da vontade coletiva para conseguir me encontrar como mulher criadora. Se tratava, como bem ilustra a metáfora de Cixous, de dar um salto e voar, utilizando aqui o duplo sentido do verbo *voler*, voar e roubar (Cixous, 2022). Pois sim, além de buscar autonomia para criar, escolher e tomar as decisões, de certa forma, também “roubava” dos meus

parceiros Bresani e Fischer, o lugar de diretores que sempre ocuparam no nosso coletivo.

Assim, percebo, que aquele chamado para “ir para Moscou” em 2015, também era de mim para mim, como se uma entidade mais sábia tomasse a palavra e me convocasse lá, do fundo do poço, para e através da escritura, achar minha própria língua, meu estilo de mulher (Cixous, 2022).

Para isso, a obra de Tchekhov, foi realmente, o ponto de partida ideal, pois em primeiro lugar, carregava a temática que nos era perfeita para abrir diálogo com nosso momento artístico como companhia, mas também, sócio-político. Ironicamente, tínhamos em mãos uma obra que resistiu ao tempo, e que falava, justamente, da dificuldade de resistir. Eis o drama dos quatro irmãos tchekhovianos: enquanto fervem por dentro e projetam seus desejos e a esperança de plenitude no paraíso perdido ao qual chamam Moscou, eles se entorpecem, ato após ato, em sua incapacidade de agir. Cada vez mais abafados pela banalidade da vida cotidiana, assistem inertes a erosão da vida e de seus desejos, tornando-se, enfim, naufragos ou fugitivos de suas próprias quimeras.

A partir daí minha vontade não foi a de responder a nenhuma das questões cáusticas levantadas pela obra, mas, antes, confrontá-las ao nosso presente e relançá-las ao público. Certamente se tratava, antes de tudo, de um desejo catártico: como companhia, como artistas, era perfeita, ouvia dela também um chamado: à reflexão sobre a importância de nosso desejo de criação, do nosso fazer artístico, um convite para voltar a nossa Moscou: o teatro. Como cidadã política, via nela, assim como continuo vendo hoje, uma maneira de refletir sobre um momento sócio-político em que assistimos cotidianamente a erosão de ideologias e promessas de mudança. Naufragos de nossos falidos sistemas políticos estávamos (e ainda estamos), tal qual as heroínas e heróis de Tchekhov, segregados entre degradados e degradadores. No caso do Brasil de 2016, época em que criávamos, lidávamos com o recente golpe político que destituí a presidenta Dilma Rousseff de seu cargo. O escritor Vladimir Nabokov faz um paralelo que me parece muito interessante para compreendermos a importância da releitura de Tchekhov no mundo de hoje:

Eu recomendo sinceramente pegar os livros de Tchekhov com a maior frequência possível (...) e sonhar através deles como eles foram destinados para serem sonhados. Em uma era de corados Golias, é muito útil ler sobre os delicados Davis. Aquelas paisagens sombrias, os salgueiros murchos ao longo das estradas lamacentas, os corvos cinzentos batendo as asas através de céus cinzentos, o súbito sopro de alguma

lembrança incrível na esquina mais comum - toda essa penumbra patética, toda essa fraqueza adorável, todo esse mundo cinza-pomba tchekhoviano vale a pena estimar sob o brilho daqueles mundos fortes e auto-suficientes que nos são prometidos pelos adoradores de estados totalitários⁹³. (Nabokov, 1981: 397)

No entanto, e de forma ainda mais relevante para nós – e aqui me refiro especialmente às “três irmãs de teatro”: Ada, Camila⁹⁴ e Taís⁹⁵, como mulheres víamos uma oportunidade de contar nossas próprias histórias através de personagens que se fundiam perfeitamente com os nossos dramas, dilemas e visões de mundo. Costumo fazer uma brincadeira sempre que iniciamos um processo, de que são os personagens que nos escolhem e não o contrário. Neste espetáculo, esta frase tornou-se tão verdadeira que chegava a assustar.

Intuitivamente, e por conhecer tão bem as atrizes, exceto Ana Paula Braga, com quem nunca havia trabalhado, associei as personagens às atrizes sem saber que seria tão orgânica a identificação, mesmo para esta última. O que, ao longo do processo, foi se tornando cada vez mais evidente para a equipe. Nos primeiros ensaios ainda não tinha certeza absoluta de qual atriz faria tal personagem, mas depois de alguns poucos encontros ficou claro: Irina seria vivida pela Camila, Olga por Ana Paula Braga, Natasha por Taís e Macha por mim.

⁹³ I heartily recommend taking as often as possible Chekhov’s books (even in the translations they have suffered) and dreaming through them as they are intended to be dreamed through. In an age of ruddy Goliaths it is very useful to read about delicate Davids. Those bleak landscapes, the withered sallows along dismally muddy roads, the gray crows flapping across gray skies, the sudden whiff of some amazing recollection at a most ordinary corner—all this pathetic dimness, all this lovely weakness, all this Chekhovian dove-gray world is worth treasuring in the glare of those strong, self-sufficient worlds that are promised us by the worshippers of totalitarian states. Minha Tradução.

⁹⁴ A partir deste momento optei por utilizar apenas os primeiros nomes de Camila Meskell e Taís Felipe neste trabalho, uma vez que a este ponto, entende-se claramente o elo de sororidade e intimidade estabelecido entre nós na companhia.

⁹⁵ *Idem.*



Figura 27: Foto 1: Ana Paula Braga (Olga) Foto 2: (da esq. para a dir.) Camila Meskell (Irina) e Ada Luana (Macha). *On Women's Festival* no Teatro do Irondale Center em Nova York em 2020. (Foto de arquivo)



Figura 28: Taís Felippe (Natasha). CCBB Brasília em 2017. (Foto: Diego Bresani)

O texto de Tchekhov, diferentemente de *A mais forte* (2010), de Strindberg, era um presente neste sentido. As figuras femininas foram criadas pelo autor, longe de clichês de gênero e de classe, são complexas, humanas. Esta grande característica do autor na criação de suas personagens de forma geral, talvez esteja relacionada a sua outra carreira, a de médico e a uma qualidade humanitária de sua personalidade. Mesmo tendo sido reconhecido e consolidado como um grande escritor ainda em vida, Tchekhov não apenas continuava exercendo a medicina para atender os mais necessitados, como realizou diversas outras façanhas benéficas em prol das classes oprimidas socialmente.

Faço aqui uma rápida digressão para citar um exemplo curioso. A expedição que realizou em 1890 para a ilha de Sacalina, no extremo oriente russo, uma ilha-presídio para onde eram mandados sobretudo homens e mulheres condenados(as) a trabalhos forçados por terem cometido homicídio ou presos(as) políticos(as). Durante dois anos, ele prestava auxílio médico aos presos e realizava o censo da prisão. Testemunha das péssimas condições de vida dos presos, constituiu a obra, *A Ilha de Sacalina* (Tchekhov, 2018), publicada em 1895, que impactou na melhora da infraestrutura do presídio e dos tratamentos aos presos. Este espírito de profundo interesse e crença na humanidade, além de um senso de justiça apurado lhe conduziu a outros tipos de trabalhos humanitários na Rússia como enumera Vladimir Nabokov:

Ele se ocupou da construção da primeira Casa do Povo de Moscou, com uma biblioteca, sala de leitura, auditório e teatro; ele tentou conseguir uma clínica para doenças de pele em Moscou; com a ajuda do pintor Ilya Repin ele organizou um Museu de Pintura e Belas Artes em Taganrog; ele iniciou a construção da primeira estação biológica da Crimeia; ele coletava livros para as escolas na ilha de Sacalina no Pacífico, e os despachava para lá em grandes remessas; ele construiu três escolas para crianças camponesas, não muito longe de Moscou, uma após a outra, e ao mesmo tempo um campanário e um corpo de bombeiros para os camponeses. Mais tarde, quando se mudou para a Crimeia, construiu ali uma quarta escola⁹⁶. (Nabokov, 1981: 384)

A meu ver, o reflexo desta personalidade profundamente dedicada ao cuidado humano, recai sobre suas personagens, que em geral, são “gente como a gente”, anti-heróis expondo aos olhos do mundo toda a sua complexidade em finas camadas. Suas três irmãs, Olga, Macha e Irina parecem, na verdade, facetas de uma mesma pessoa, que não se encaixam nos clichês das inúmeras personagens femininas criadas por homens, e também por algumas mulheres: a mulher perfeita, inspiradora, amada por suas imensas qualidades de mãe e esposa...

Há detalhes importantes a serem destacados em *As três irmãs*: o fato de nenhuma delas serem mães, o que na Rússia de 1903, quando a peça foi escrita, era

⁹⁶ He would bustle about the building of Moscow's first People's Home, with a library, reading room, auditorium, and theatre; he would see about getting Moscow a clinic for skin diseases; with the help of the painter Ilya Repin he would organize a Museum of Painting and Fine Arts in Taganrog; he would initiate the building of Crimea's first biological station; he would collect books for the schools on the Pacific island of Sakhalin and ship them there in large consignments; he would build three schools for peasant children, not far from Moscow, one after the other, and at the same time a belfry and a fire department for the peasants. Later, when he moved to the Crimea, he built a fourth school there. (Minha tradução).

incomum; Olga, a irmã mais velha, que nunca se casou, passou a vida dedicando-se ao trabalho e aos irmãos; Irina, a caçula, foca toda sua energia em achar um sentido em sua existência que, em momento algum, passa pelo desejo de ter filhos, constituir uma família ou se casar, mas sim por encontrar um trabalho, uma vocação; Macha, a irmã melancólica com alma de artista, procura em um amante a fuga para sua vida enfadonha presa num matrimônio que não faz mais sentido para ela. Ou seja, o que elas almejam é um sentido para suas vidas que passe por desejos existenciais e não por seus papéis de gênero.



Figura 29: Ana Paula Braga (Olga), Filipe Togawa (Pedro) e Ada Luana (Macha) em cena do Ato II. CCBB Brasília em 2017 (Foto: Diego Bresani).

Na realidade, o que absorvemos da peça é que a instituição matrimonial é desenhada pelo autor como sinônimo de degradação, como inclusive, era vista pelo próprio Tchekhov. Macha, odeia o marido e é infeliz, Irina, quando finalmente resolve aceitar um pretendente e ficar noiva, desistindo do seu sonho de voltar para Moscou, se vê perdida e desesperançosa, Andrei, o irmão, a partir do momento que se casa com Natasha vê sua vida desandar completamente. Verchínin, o amante de Macha, está preso ao que chamaríamos hoje de relacionamento abusivo, casado com uma mulher que constantemente ameaça tirar a própria vida se ele a deixar...

Sobre Natasha, a cunhada hostilizada pelas três irmãs desde sempre – e muitas vezes equivocadamente associada ao papel de vilã ou megera da história – não passa de uma pessoa se agarrando ao que acredita e ao que quer conquistar na vida. Ela se opõe aos irmãos justamente pela sua capacidade de agir, tomar as rédeas da própria

vida. Nota-se que sua inserção no drama quer representar um conflito de classes, o casamento dela com Andrei, representa uma aliança pouco frutífera entre um clássico membro da elite da *intelligentsia* russa com uma representante da classe burguesa em ascensão. O domínio que Natasha exerce sobre a casa ao passar dos anos, e sobre a vida de seu esposo e de suas irmãs representa o ruir de paredes de um mundo que está em transição com a iminente revolução que ocorrerá em 1905. Há então o confronto entre uma classe que permanece inerte, sonhadora e melancólica enquanto há a outra que toma a ação e transforma o mundo.

Esse(a) típico(a) herói (heroína) chekhoviano(a) era o(a) infeliz portador(a) de uma vaga mas bela verdade humana, um fardo do qual ele (ela) não conseguiu se livrar nem carregar. O que vemos é um contínuo tropeço, como em todas as histórias de Chekhov, mas é o tropeço de um(a) homem (mulher) que tropeça porque ele (ela) está olhando para as estrelas⁹⁷. (Nabokov, 1981: 395)



Figura 30 (da esq. para a dir.) Ana Paula Braga (Olga), Camila Meskell (Irina) e Ada Luana (Macha) em cena do Ato III. CCBB Brasília em 2017. (Foto: Diego Bresani).

Natasha, apesar de ser uma personagem que corresponde a seus papéis de gênero, ou seja, esposa, mãe, gerente do lar e da vida familiar, também rompe as expectativas da mulher “em seu devido lugar” ao não ser fiel ao esposo. Assim, dispondo de personagens femininas de tamanha complexidade e tão à frente de sua

⁹⁷ this typical Chekhovian hero was the unfortunate bearer of a vague but beautiful human truth, a burden which he could neither get rid of nor carry. What we see is a continuous stumble through all Chekhov’s stories, but it is the stumble of a man who stumbles because he is staring at the stars. Minha tradução. Ao longo de toda esta citação precisei inserir entre parênteses a possibilidade de leitura no gênero feminino.

época, fazer uma leitura feminina e feminista da obra não foi difícil. Porém, coloquei muitas “lentes de aumento” em algumas questões femininas que me pareciam menores na obra original.

Um exemplo disso seria um monólogo que escrevi para Natasha, no segundo ato do espetáculo, já casada com Andrei e mãe de um bebê. Em nosso espetáculo Natasha é representante da classe emergente brasileira, ou seja, sua origem provém de uma classe social e econômica inferior à de Andrei e de suas irmãs, herdeiros de uma família tradicional da elite intelectual do país. No monólogo, decidi dar voz às suas queixas, frequentemente ignoradas pelas irmãs e por seu marido, sobre seu papel de mãe e de dona de casa na família, atividades que ela exerce em tempo integral.

(Música muito alta na vitrola da sala. Natasha entra, esbaforida, segurando em uma mão uma caixa com enfeites para a festa de aniversário de Irina e na outra um absorvente de seios para amamentação que ela tenta encaixar no sutiã. Ela usa saltos muito altos e está vestida com um body que ainda não terminou de colocar e uma toalha amarrada na cintura. Durante todo o monólogo ela fala sozinha, desabafando, enquanto decora a sala de jantar para a comemoração)

Natasha: Gente! Quem ligou essa música nessa altura? (*desliga a vitrola*) Quando é que elas vão entender que tem um bebê em casa? Nunca, claro! Nenhuma delas sabe o que é isso... Nenhuma delas sabe o que é conseguir, finalmente, colocar uma criança pra dormir depois de ficar o dia todo em função dela. Nenhuma delas sabe o que é estar em cima desse salto depois do dia que eu tive hoje! Cadê a “rede de apoio” que a sonsa da Irina tanto fala? E a Olga? Que eu sei que torceu o nariz quando eu disse que sem uma babá que dormisse no trabalho, inclusive nos finais de semana, eu não ia conseguir! (*para uma mulher da plateia*) como é que consegue, me diz?... e ainda vem com aquele papo brabo dizendo que a gente paga pouco, que é trabalho escravo disfarçado. Ah, então tudo bem eu ser a escrava da casa?

Algumas outras cenas que exploram questões femininas e feministas não foram criadas diretamente por mim, mas tiveram origem em relatos pessoais das atrizes e compartilhadas durante o processo criativo e que apenas textualizei. Alguns destes relatos não viraram propriamente cenas escritas, mas alimentaram poeticamente as atrizes em algumas de suas cenas, alguns deles, e hoje, já é possível nomear devido inclusive a este processo de pesquisa, falavam de situações vinculadas a papéis de gênero, ao adoecimento psíquico pelo dispositivo amoroso e materno (Zanello, 2008), etarismo e relacionamentos abusivos. É claro, que depois deste processo o elo de sororidade que tinha com Taís e Camila só aumentou e se alargou abraçando também Ana Paula Braga.



Figura 31: (da esq. para a dir.) Camila Meskell, Ada Luana e Ana Paula Braga em cena do Ato I. CCBB Brasília em 2017 (Foto: Diego Bresani).

Em *A Moscou! Um palimpsesto* (2017) gosto da ideia de que o público nem sempre percebe exatamente o que é de Tchekhov e o que não é. Esta simbiose, gera muitas possibilidades ao mesmo tempo, abrindo ao receptor um convite a olhá-las e fazer delas sua própria construção. Como disse o encenador Alexis Forestier: “o nosso teatro tem um caráter destrutivo: ele demole o que existe não por que goste dos escombros, mas por amor aos caminhos que os atravessam”⁹⁸ (apud Tackels, 2019: 69).

Depois de quase vinte anos entre uma escritura e a outra, percebo o que o próprio título das peças das quais partimos me avisava. Saímos da representação da rivalidade feminina em *A Mais Forte* de Strindberg, e chegamos à sororidade de, *As três irmãs* de Tchekhov. *A Moscou! Um palimpsesto* (2017), estreou quase dois anos depois⁹⁹ daquele chamado, cumpriu temporada em Brasília e segue viva até os dias atuais viajando para festivais e mostras no Brasil e no exterior¹⁰⁰.

Daqui um novo caminho foi aberto. E custumo dizer que ele é sem volta. Ele me permitiu achar minha voz de escritora de palco e “meu estilo de mulher” (Cixous, 2022), além disso, fortaleceu ainda mais a irmandade daquela tríade que passou

⁹⁸ Notre théâtre a le caractère destructeur: Il démolit ce qui existe non par goût des décombres mais par amour des chemins qui les traversent. Minha tradução.

⁹⁹ A estreia ocorreu em 30 de março de 2017 no Teatro I do CCBB Brasília.

¹⁰⁰ Dentre eles, o Festival Internacional de Teatro de Brasília Cena Contemporânea (2017); o Festival do Teatro Brasileiro (FTB): Etapas Belo Horizonte (2017), Recife (2019) e Rio de Janeiro (2024); o *On Women Festival* em Nova York (EUA/2020); o *The Chekhov International Theatre Festival* em Moscou e Ekaterimburgo (Rússia/2023) e o *The International Pacific Theatre Festival* em Vladivostok (Rússia/2023).

a render frutos indescritíveis para a nossa companhia. Aquelas mulheres por trás dos homens, saíram da sombra e tomaram as rédeas do seu fazer artístico.

Contudo, obviamente, que este movimento não se fez sem gerar algumas rachaduras dentro da própria companhia. Revelaram-se posturas, visões de mundo e relações de poder conflituosas. E a partir daqui será preciso abrir “o meu baú” e de fato “mexer na casa de marimbondos”.



Figura 32: Cena final do espetáculo no CCBB Brasília em 2017. (Foto: Diego Bresani)

PARTE II

TORNAR-SE FEMINISTA

CAPÍTULO 3

TORNAR-SE IMPETUOSA

... superanimada pelos empurrões casuais entre ela e o mundo, deformava a forma que havia trabalhosamente atribuído a si mesma e, a partir daquelas marcas e distorções e lesões, extraía outras possibilidades inesperadas.

Elena Ferrante

Neste capítulo, seguindo uma linha do tempo que vai de 2018 a 2020, mostrarei os caminhos que a tríade feminina formada por mim, Camila e Taís e que se tornou um núcleo de produção bastante potente na nossa companhia, nos levou a percorrer. Com o sucesso de *A Moscou!* Um palimpsesto não queríamos mais deixar a companhia perder o ritmo. Coincidimos em um momento onde estávamos com o mesmo foco e a mesma determinação em levar a companhia a circular seus trabalhos e ter um maior reconhecimento fora de Brasília.

Uma característica que sempre tivemos em comum foi a impetuosidade, no bom e no mau sentido. Esta característica nos fez alçar vôos mais ousados e, em alguns momentos, correr riscos saudáveis, porém, em outros, nos fez apostar alto demais em algumas propostas e como deveria ser, naturalmente, tivemos que pagar por isso.

No entanto, foi este espírito impetuoso que me empurrou quando eu quis frear ou desistir. Vivendo intensamente a fase do “ninguém solta a mão de ninguém”¹⁰¹, foi esta tríade que me permitiu continuar meu trabalho de pesquisa na prática, que arregacou as mangas para viabilizar minhas propostas e me levantou a moral quando me senti fraca ou perdida. Vivemos uma poderosa sororidade nestes anos sem nem mesmo nos darmos conta. E sou muito grata a isto.

¹⁰¹ Expressão de autoria desconhecida que se tornou muito popular no Brasil, entre as pessoas de esquerda, a partir e principalmente nas redes sociais logo após Jair Bolsonaro ser oficialmente eleito como presidente do país em outubro de 2019.

3.1 – Do Tio Vânia à Gaivota

Já fazia muitos anos que A Gaivota, de Tchekhov, sobrevoava os meus desejos de criação. Porém, não foi esta obra que escolhi, no início de 2018, quando me lancei, sob a empolgação do grupo com quem vinha trabalhando em A Moscou! Um palimpsesto, a criar uma nova peça do autor, compondo assim o segundo espetáculo de uma trilogia, mas sim, O Tio Vânia.

Desta vez, não tínhamos recursos para a montagem. Contudo, sentia que precisava aproveitar aquele momento de disposição da equipe, o elo que tínhamos criado naqueles últimos anos e começar logo. Mantive a mesma equipe do espetáculo anterior e convidei mais três atores que vinham demonstrando muito interesse em trabalhar conosco, Mateus Ferrari, Márcio Minervino e Rodrigo Lélis. Os músicos, Kalley Seraine e Filipe Togawa permaneceram conosco, desta vez com a missão de criar e executar a trilha sonora ao vivo.

Começamos o processo de pesquisa, lendo a obra e discutindo-a. Utilizei alguns exercícios de análise ativa para que o grupo começasse a improvisar em cima do texto original já desde o início. O festival Internacional de Teatro de Brasília Cena Contemporânea havia lançado, naquele momento, uma chamada para a inscrição de espetáculos locais. Vimos naquela oportunidade a chance de termos uma estreia em um festival renomado e além disso, a oportunidade de ter uma pauta em Brasília sem ter que pagar por isso. Então, propus ao coletivo que fizéssemos uma filmagem de um dos ensaios, um dos principais requisitos para a seleção de espetáculos que ainda estavam em processo de criação.

Como o nosso processo havia acabado de começar, a solução que encontrei foi criar um roteiro para ser estudado e improvisado em residência artística e entregar o resultado desta vivência como comprovação do processo. Ainda sem cenário, decidi fazer este registro na fazenda da assistente de direção, Júlia Rizzo – já que a narrativa se passa justamente em uma propriedade rural – e utilizar a casa e as dependências da fazenda como ambientação para este ensaio filmado.

Para realizar a filmagem, convidei o amigo, Cícero Fraga – que nesta época trabalhava com audiovisual – sabendo que ele teria a habilidade necessária de filmar praticamente todo o ensaio em plano sequência. A imersão durou duas noites e dois dias. No primeiro dia lemos e improvisamos o roteiro, decidi as locações e estabeleci

um itinerário, que começava no estábulo da fazenda e terminava na casa. No segundo, realizamos os ensaios com Cícero e filmamos.

Foi um processo extremamente valioso e proveitoso para todos nós, onde pudemos avançar nos estudos da obra e adquirir uma maior propriedade sobre os personagens e a narrativa. Estar em imersão também possibilitou uma maior troca humana entre a equipe o que a meu ver, faz com que os processos se tornem muito mais potentes.



Figura 33: Imagens retiradas da filmagem realizadas por Cícero Fraga em 2018. (da esq. para a dir.) Foto 1: Camila Meskell. Foto 2: Camila Meskell e Mateus Ferrari. Foto 3: Taís Felippe, Rodrigo Lélis, Márcio Minervino e Filipe Togawa. Foto 4: Cícero Fraga, Ana Paula Braga, eu, Filipe Togawa, Mateus Ferrari, Kalley Seraine, Taís Felippe, Júlia Rizzo, Rodrigo Lélis, Camila Meskell e Márcio Minervino. Foto 5: Márcio Minervino, Filipe Togawa e eu.

Contudo, não fomos selecionados para o festival, e na retomada do processo, já de volta à Brasília, a falta de uma previsão de estreia e de recursos fez com que alguns

atores desanimassem consideravelmente. Daquele banho de água fria, tirei uns dias pra pensar. Entendi que havia escolhido um “precipício” largo demais para saltar e estacionei o projeto por alguns dias. No entanto, a equipe que ficou não queria desistir do projeto, e dois jovens atores, Rômulo Mendes e Áquila Silver, que trabalhavam com a Camila em outro grupo pediram para integrar o processo. Como era difícil encaixá-los nos papéis do Tio Vânia, que demanda atores mais maduros, decidi deixa-lo na “gaveta” e propor a todos, A Gaivota. Eu, Camila e Taís seguíamos nas tentativas de angariar fundos, mas ainda sem sucesso.

Começamos o processo utilizando a técnica de Viewpoints e Composição¹⁰². Meu intuito era não partir diretamente para o texto, mas apenas explorar as temáticas abordadas nele: vocação, resiliência, a ideia de talento, a necessidade da arte e dos artistas para a sociedade nos tempos atuais... Fizemos diversas sessões de viewpoints, que culminavam em sessões de composição, onde o elenco e os músicos propunham cenas específicas sem a minha intervenção como diretora e dramaturga. Ao final deste primeiro período, que durou em média quase dois meses, descobri que estava grávida.



Figura 34: Exercícios de viewpoints e composição na sala de ensaio da sede da Caixa Cênica em Brasília em 2018. (Fotos: acervo pessoal)

¹⁰² Metodologia de improvisação teatral para treinamento de atores e criação cênica desenvolvida por Anne Bogart e a SITI Company (NY), a partir da técnica Six Viewpoints, sistematizada pela coreógrafa Mary Overlie na década 1970.

Resolvemos colocar uma data limite para a estreia e conseguimos uma sessão de pauta no Teatro Garagem do SESC em Brasília. Até a data, teríamos a partir dali, apenas mais dois meses. Em relação ao processo com As Três Irmãs, fui experimentando uma maior dificuldade em me desprender da narrativa de Tchekhov para reescrevê-la sob um ponto de vista feminista, e o tempo não corria a meu favor...

Perdida nesta nebulosa, preferi manter o que tínhamos desenvolvido até ali e focar na estreia. Conciebi um dispositivo cênico muito simples, que exigisse pouquíssimos recursos, apostando na utilização de praticáveis, cadeiras e projeções e na presença dos músicos e instrumentos em cena desenvolvendo a trilha sonora. Como não conseguimos aprovar nenhum edital para viabilizar os materiais e peças de figurino, fizemos uma campanha pela plataforma de *crowdfunding* Benfeitoria e captamos uma verba mínima.



Figura 35: Imagens retiradas do registro de vídeo realizado no Teatro Garagem por Renato Felippe em 2018. (da esq. para dir.) Foto 1: Taís Felippe e Rodrigo Lélis, Foto 2: Áquila Silver.

Realizamos três apresentações em novembro de 2018 e ao final, saí completamente frustrada com uma enorme sensação de fracasso. Sentia que tinha

aberto ao público um processo que ainda estava em fase de construção, mas como não divulgamos o evento como ensaio aberto ou *work in progress*, sabia que a expectativa do público não era esta. Tivemos retornos interessantes, até mesmo bastante favoráveis, mas eu sabia que a peça não era ainda aquilo. Do auge da frustração, lembrei das palavras de Trigórin, o personagem-escritor de A Gaivota: “quando a peça estreia eu sinto que não era nada daquilo...” e depois, me lembrei do fracasso de Tchekhov quando a peça estreou pela primeira vez em São Petersburgo: “nunca mais vou escrever para o teatro”. Duvidei das minhas capacidades como diretora e dramaturga e pensei em parar.



Figura 36: Imagens retiradas do registro de vídeo realizado no Teatro Garagem em 2018. (da esq. para a dir.) Fotos 1 e 2: Rodrigo Lélis, eu, Áquila Silver e Camila Meskell.

3.2 – Doutorado, maternidade, pandemia e feminismo

Naturalmente, a minha fase pré-natal, diminuiu a importância deste sentimento e sua reverberação no que eu iria fazer dali em diante. Mergulhei na gestação da minha filha “engavetando” aquela gaivota. Os meses passaram, a barriga cresceu, e um tempo antes do parto vi a notícia de que se abria a primeira turma de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Eu havia concluído o mestrado há quase três anos, e confesso que até aquele momento eu refutava a ideia

de ingressar no doutorado. Mas alguma coisa pesou mais forte na balança, não sei se a real preocupação, que a gestação de uma filha me impunha, em seguir um caminho mais concreto que resultasse na possibilidade de adquirir estabilidade na minha carreira, abrindo a porta para a vida acadêmica e as alternativas que ela me traria para uma vida material mais tranquila, ou se os reflexos daquele recente “fracasso” como escritora de palco que me faziam duvidar, mais uma vez, do meu potencial.

Sei que fui ruminando aquela decisão sem conseguir por um fim nos “e ses”, e quando conversava com alguém – amigos e familiares – na maioria das vezes, os conselhos eram, em geral: “deixe isto pra depois”, “você vai entrar em um doutorado logo agora?”, “já pensou que se você passar, terá que começar a ir para aulas antes mesmo que sua filha faça 6 meses?”, “se dê um tempo, viva a maternidade primeiro!” ou então, “tá maluca? doutorado? as pessoas piram fazendo isso, entram em depressão, adoecem...”.

Mas nada disso me fazia muito sentido, pelo contrário, além das razões que mencionei acima, o compromisso com um doutorado era uma maneira de não me “perder de mim”, como já disse anteriormente neste trabalho. Como se a Ada-ainda-não-mãe estivesse marcando o caminho de volta para a Ada-mãe, quando se sentisse completamente perdida. Pensar que, se eu fosse aprovada, dali a alguns meses eu faria parte de uma turma, teria atividades, uma pesquisa, me deixava muito feliz, apesar de saber de todo o trabalho que isto me daria em um momento que eu já teria um trabalho enorme que era o de cuidar e amamentar uma recém-nascida. Porém, este trabalho, ainda que fosse na esfera acadêmica, me traria de volta para o meu lugar: o teatro. Eu saía entre a minha impetuosidade natural – que tinha me levado a acabar de fazer as apostas com o Tio Vânia e A Gaivota e que não resultaram bem – e uma razoabilidade que era justa com o meu momento.

Foi um encontro fortuito, em uma padaria, que me tirou da indecisão. Em uma manhã, encontrei a professora Nitza Tenenblat, que não via há muitos anos, e dividi com ela a dúvida. Ademais de ter se tornado a minha orientadora no doutorado, Nitza, foi também uma das professoras com quem mais aprendi na graduação, além de ter sido um exemplo concreto de como a maternidade – ela é mãe de dois filhos – pode ser conciliável com todos os nossos desejos. Creio que se não fosse o seu encorajamento naquele preciso momento, eu não teria ousado dar o primeiro passo.

Minha filha nasceu em abril de 2019, quando faltava um mês para que as inscrições se encerrassem e eu ainda não tinha um projeto de pesquisa. Tive

complicações com o início da amamentação e desenvolvi uma mastite. Pensei que não ia dar tempo, que era mesmo uma loucura, naquelas condições e naquelas primeiras semanas com uma bebê recém-nascida, sentar na frente do computador e “parir” um projeto de pesquisa para um doutorado. Em um dia difícil, eu disse a Diego Bresani que não ia mais me inscrever e sua reação foi algo totalmente inesperado. Este foi o segundo grande incentivo ao qual devo este doutorado, sem aquelas palavras e a sua ajuda, eu não teria mesmo conseguido me inscrever.

Me inscrevi, passei em segundo lugar e consegui uma bolsa de estudos da Capes. O primeiro semestre coincidiu com a primeira experiência internacional da companhia. Fomos convidadas para integrar a mostra de um festival que celebrava o trabalho de mulheres criadoras e o 8 de março, o *On Women Festival*, do Irondale Center em Nova York, com o espetáculo A Moscou! Um palimpsesto. Primeiramente, disse à Camila e à Taís, minhas parceiras na produção, que não daria para ir, pois seria bastante difícil conciliar a dedicação ao doutorado com a maternidade e uma pré-produção bastante exigente. Além disso, na época da viagem, minha filha estaria apenas com 10 meses, ainda sendo amamentada e eu precisaria levá-la.

Taís e Camila insistiram bastante para que não perdêssemos aquela oportunidade e se prontificaram a assumir a produção e logística e a ajudar a cuidar da minha filha quando eu estivesse ocupada na montagem, dando a assistência que eu precisasse durante a viagem e a estadia. Diego Bresani, que havia assinado o projeto de luz do espetáculo, mas não integrava mais a equipe técnica de viagem, se prontificou a fazê-lo, para que ele pudesse cuidar da nossa filha enquanto eu trabalhava. Desta maneira, me senti segura para realizar esta aventura e aceitei. Conseguimos viabilizar a nossa ida através do programa Conexão Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal e os custos de produção local seriam bancados pelo festival americano.

Partimos para Nova York no último dia de fevereiro de 2020, e a Covid 19 ainda era tratada como um perigo distante. Em São Paulo, aguardando a conexão para o vôo internacional, lembro de vermos algumas poucas pessoas usando máscaras. Achamos uma atitude meio exagerada já que a doença ainda não havia se espalhado no nosso país. Em Nova York, uma das cidades mais afetadas na explosão da crise, o prefeito ainda negligenciava o perigo iminente, e as pessoas, em geral, também circulavam normalmente pela cidade, sem máscaras, e não havia nem sinal de que o festival pudesse ser cancelado.

Era inverno e chegamos em um dia de chuva na casa onde ficaria toda a equipe, no bairro do Brooklyn, próxima ao local de trabalho. Assim que pousamos as malas no chão do imóvel, sob a empolgação vibrante dos membros da equipe, que planejavam sair imediatamente para Manhattan para aproveitar o dia de folga, fui aos poucos me dando conta de que não seria assim, tão tranquila, a nossa estadia. Comuniquei que eu, Diego Bresani e Helena, minha filha, não poderíamos ir naquele momento, tínhamos chegado na hora do almoço, estávamos muito cansados e precisávamos primeiro cuidar dos mantimentos da casa, dar almoço para a nossa filha, etc. Em cerca de 15 minutos a casa estava vazia e nós três ficamos ali, no meio da cozinha, eu procurando no *google maps* um supermercado próximo.

Enquanto meu marido entretinha Helena e eu tentava focar no celular e no mapa do bairro, fui invadida por uma crise de choro e estafa. Ele se assustou, e eu compartilhei, ainda sem entender direito o que estava sentindo, que não esperava da equipe, especialmente das minhas duas melhores amigas e parceiras de trabalho, que logo no momento da chegada, fôssemos deixados sozinhos para nos “virar” com uma criança de colo, num país estrangeiro, num bairro onde não conhecíamos nada, sem que ninguém houvesse ao menos oferecido ajuda para ir ao mercado. Eu disse, então, que eu só havia aceitado a aventura, porque, justamente, Camila e Taís tinham me assegurado que iriam nos dar toda a assistência que precisássemos.



Figura 37: Minha filha, Helena, na chegada em Nova York. Foto 1: No desembarque do aeroporto. Foto 2: Na cozinha da casa do Brooklyn, durante o momento que relatei acima. (Fotos Diego Bresani – arquivo pessoal)

Ele tentou me acalmar, mas ao mesmo tempo, quis me fazer compreender que as pessoas estavam empolgadas, queriam festejar, que a nossa vida tinha mudado e que

aquela viagem não seria igual às outras para mim. Ouvi aquelas palavras e me resignei. Pensei que ele tinha razão. Acho que foi ali, naquele momento, que a ideia romântica de comunidade que eu associava ao teatro de grupo começou a ruir. Mesmo após a empolgação inicial da chegada, já sob as demandas de trabalho, nas horas de descanso ou lazer, éramos deixados para trás, como “o casal com a bebê”.

Eu tentava entender, justificando aquela postura com: “ninguém aqui tem filhos, eles não fazem por mal, apenas não sabem o quanto desgastante e exaustivo é viajar a trabalho com um bebê que você ainda amamenta” ou “Preciso me resignar na minha nova condição. Preciso entender que aquele é meu ‘problema’ e não dos outros, preciso entendê-los”. Mas quem me entendia? Foram dias trabalhando e voltando exausta para casa para amamentar minha filha, colocar para dormir, convivendo com a excitação da trupe que virava noites e acordava depois do meio dia... Fomos ficando isolados e o dia da estreia foi o estopim.



Figura 38 Foto 1: Amamentando Helena em algum café da cidade. Foto 2: Helena se entreteendo no camarim do teatro. Foto 4: Trocando fralda no intervalo da montagem. Foto 5: Eu, Diego Bresani e Helena na frente da casa do Brooklyn.

Estávamos em um festival em homenagem ao 8 de março, inclusive, dali a alguns dias seria o 8 de março, e a minha expectativa era a de que fôssemos sair do

teatro, após a estreia, e comemorar juntos a concretização de um feito inédito para a companhia: estrear em terras estrangeiras. Mas, o grupo saiu do teatro com a ideia de pegar o metrô e ir comemorar em Manhattan. Já eram 23 horas, estava na rua com minha filha desde cedo, esgotada, mas ainda assim, queria comemorar. Sugerí, então, que fôssemos ao bar ao lado, explicando que Manhattan não era possível para nós, mas, ninguém aderiu. Então, propus festejarmos em casa, comprar alguns comes e bebes, mas também, não tive sucesso. Finalmente, dissemos que iríamos para casa e desejamos uma boa comemoração a todos. Descemos a escadaria do metrô, segurando o carrinho da minha filha, e eu, segurando o choro. Do outro lado dos trilhos estavam eles, sentido Manhattan, e nós, do outro lado, sentido Brooklyn. Eles acenaram brincando, gritando, eu acenei de volta com um nó na garganta e um sorriso que doía.

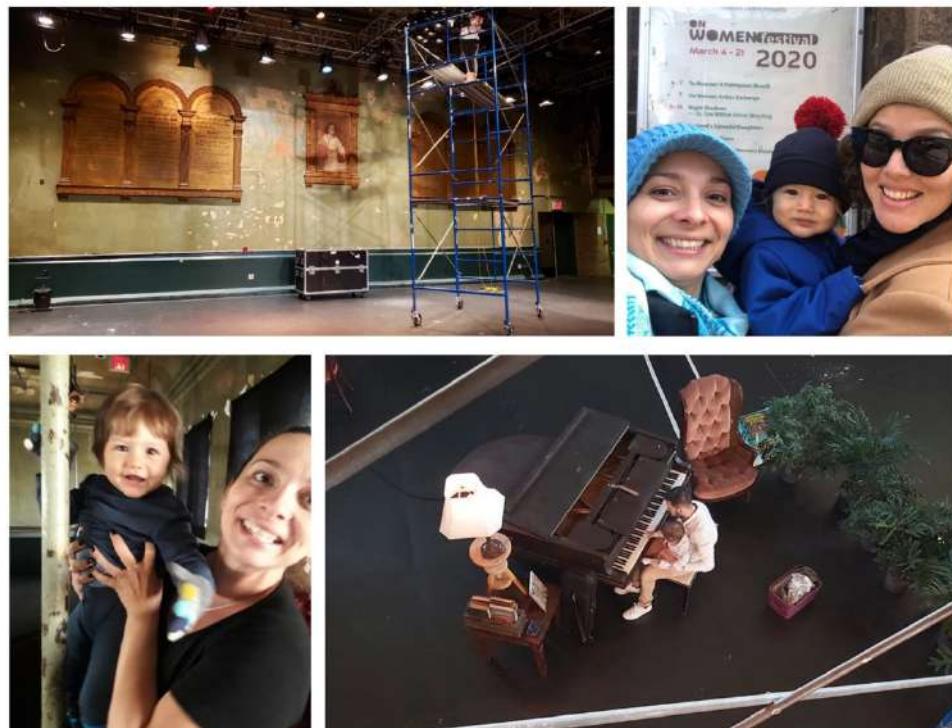


Figura 39: Foto 1: palco do Teatro do Irondale Center, Nova York. Foto 2: (da esq. para a dir.) Taís Felippe, Helena e eu na chegada no teatro e na frente do banner do Festival. Foto 3: Helena e Taís Felippe. Foto 4: Helena no colo de Rômulo Mendes, amigo e contra-regras do espetáculo.

Não era ali, o sentimento de uma vida que eu não poderia mais desfrutar, mas sim, o sentimento da invisibilidade que experimentamos quando nos tornamos pais e mães. Eu não remoía ali, a perda de uma vida que eu tinha antes, mas sim o fato de que a vida que eu tinha naquele momento, era o início de uma estrada solitária. Eu era a diretora do espetáculo, e estávamos em um festival que celebrava o trabalho de

mulheres de teatro, mas não era exatamente isso que o grupo festejava naquele dia de estreia.

No dia seguinte, chamei Camila e Taís para tomarmos um café. Elas notaram que eu estava triste e eu decidi me abrir com elas. Quando expus todo o meu sentimento a elas, Camila abaixou a cabeça esboçando tristeza. Eu disse a elas que não queria que se sentissem mal, que o tempo todo eu estava tentando me resignar, mas como éramos, antes de tudo, muito amigas, resolvi desabafar. Camila alegou que, sob a empolgação de viver tudo aquilo, realmente no negligenciou. Mas quando Taís tomou a palavra, notei que sua expressão era bem diferente. Ela havia ouvido tudo com uma expressão fria, dura, não havia ali nenhum sinal de empatia. Ela começou o relato alegando compreender tudo que eu sentia, afinal, é mãe de três filhos, já crescidos, e seguiu a narrativa de como ela também sofreu quando teve sua primeira filha e nós, todos muito jovens, inciando a companhia, não havíamos cooperado para que ela pudesse se fazer presente de alguma maneira.

Lembrei-me então, que quando sua primeira filha nasceu, ela tentou continuar presente, operando a luz do espetáculo para o qual teve que ser substituída como atriz, e que ela levava a bebê, que ainda amamentava, para a cabine de luz. Com o passar do tempo, foi difícil para ela conciliar o teatro e sua vida materna e decidiu se distanciar por um tempo. Ela relatou na conversa, que não sentiu nosso apoio em pensarmos juntos alternativas para que ela se fizesse presente e que também se sentiu isolada. Taís ficou afastada da companhia cerca de quatro anos e só voltou ao palco com o meu convite para fazer A Moscou! Um palimpsesto. Passando por esta narrativa, ela se emocionou, e disse que pela primeira vez teve a coragem de compartilhar conosco este sentimento guardado.

No dia seguinte, nos comunicaram que muitas pessoas haviam cancelado seus ingressos, pois estavam com medo de ir ao teatro devido às notícias sobre a Covid-19 e os constantes alertas para evitar aglomerações. No quarto dia foi ainda mais vazio. A temporada acabou e tínhamos alguns dias ainda para aproveitar a cidade antes de regressar ao Brasil. Sabíamos que as coisas não estavam “normais”, mas ainda assim, procuramos não nos alarmar e tentamos curtir o final da viagem.

Mas, a verdade é que estávamos no “olho do furacão”. Nós fomos a última companhia a se apresentar no festival. O espetáculo programado em seguida foi cancelado ao longo do dia de montagem, devido à iminência do decreto de início de isolamento social na cidade. Na véspera do nosso último dia na cidade, fomos todos a

um jantar na casa do nosso amigo e integrante da companhia, Rodrigo Fischer, que nesta época estava morando na cidade e trabalhava na técnica do espetáculo. Durante o jantar, uma amiga brasileira que também morava na cidade, nos disse que Ibaneis Rocha, o governador de Brasília, tinha acabado de decretar o fechamento das escolas e que a população permanecesse em casa pelos próximos quinze dias.

Nossa família não nos tinha dito nada disso ainda. No último dia, resolvi ir com Diego Bresani e Helena mostrar a ela as luzes da Times Square. Já era início da noite, e começamos a notar que a rua estava muito vazia, nada normal para aquele ponto turístico mundial. Bresani pediu que fôssemos para casa, e no metrô, de volta para o Brooklyn, percebemos que agora sim, a maioria das pessoas utilizava máscaras.



Figura 40: Foto 1: registro da equipe na frente do teatro Irondale Center (da esq para dir.): Rômulo Mendes, Filipe Togawa, Rodrigo Fischer, Roustant Carrilho, eu com Helena no colo, Taís Felippe, Camila Meskell, Ana Paula Braga e Kalley Seraine. Foto 2: Eu e Helena no camarim, antes do espetáculo começar. Foto 3: Eu e Helena na última noite antes de retornar, na Times Square. 2020. (Fotos de Diego Bresani – arquivo pessoal)

Chegamos em Brasília no dia 16 de março e nos deparamos com um “mundo” completamente diferente do que tínhamos deixado em Brasília há apenas quinze dias atrás. Meus sogros vieram nos buscar no aeroporto. No desembarque, ambos de

máscaras, não se aproximaram. Eles haviam trazido nosso carro e pediram para que não nos abraçássemos, deixaram a chave do carro em cima do capô do nosso carro e disseram: “vão pra casa, depois a gente conversa”. Quando entramos em casa, vimos que minha sogra e minha mãe haviam preparado tudo para o nosso isolamento, tinham feito compras e equipado a casa para que não precisássemos sair durante os próximos dias. Nos inteiramos de toda a situação, e aí sim entendemos que o mundo tinha, de fato, mudado.

Depois que ficou claro que o isolamento não seria de quinze dias, mas sim, sem previsão, revezava em mim um sentimento de tristeza com as notícias terríveis sobre a quantidade de mortos em todos os cantos do mundo, o medo do contágio, da morte, da perda de familiares e amigos, a desesperança e raiva que o governo Bolsonaro instaurava, e o descrédito nas alternativas que artistas de todos os cantos encontravam para se manterem na ativa fazendo as famosas *lives*. Neguei-me completamente a fazer qualquer coisa *online*, a não ser, as aulas do doutorado e as reuniões de orientação, e fui tentando olhar com mais afinco para a pesquisa e deixar a companhia em estado de dormência. Depois de algum tempo sem conseguir voltar aos estudos, Nitza me escreveu para que voltássemos a trabalhar na pesquisa.

Durante as reuniões *online* de orientação, ela me chamou a atenção para uma veia feminista sempre presente dentro da minha prática e dos meus interesses, e fui, aos poucos, entendendo que minha pesquisa precisava de uma reviravolta. Não queria mais falar do ponto de vista de uma diretora de atores que tentava desenvolver e sistematizar um método de trabalho em coletivo. Mas sim, do ponto de vista de uma diretora-dramaturga-atriz, que sempre esteve ali, e que queria abordar a escritura feminina e feminista no teatro.

Tentei esboçar um primeiro sumário expandido, onde, inicialmente, a preocupação era construir uma primeira parte que se dedicasse ao conceito de escritura de palco para em seguida, abordar o conceito de escritura feminina analisando-o dentro da minha experiência na companhia. O que concluí com o exame de qualificação em fevereiro de 2022. A segunda parte, a ser desenvolvida, que havia intitulado como: Mexendo em casa de Marimbondos, consistia em duas subpartes: uma que estaria relacionada aos relatos de opressão de gênero vividos dentro da companhia Setor de Áreas Isoladas pela tríade constituída por mim, Camila e Taís, e uma outra que abordaria como nós, esta tríade feminina, conseguimos superar estas situações e

reinventar nosso trabalho sob uma perspectiva de colmeia, ou seja, abelhinhas operárias que trabalham duro, sob uma gestão feminina, para colher mel e não mais ferroadas.

A terceira parte, se dedicaria a fazer estudos de caso de três escritoras de palco: Janaína Leite, Grace Passô e Angélica Liddell e trazer à tona o trabalho de mulheres em quem me inspirei para constituir esta estrada de escrever através do palco como mulher. Queria com isto, que o trabalho não se centrasse apenas na minha prática dentro da companhia, e que pudesse ser julgado como “umbiguista”. Contudo, o que eu não poderia prever neste início da pesquisa, era que este rascunho teórico iria ser totalmente alterado pela própria prática, e que o tempo e as experiências que vivemos de 2022 até o momento atual é que iriam indicar a continuidade do caminho.

No final do ano de 2020 foi lançado um edital da Funarte intitulado, Prêmio Funarte do Teatro Virtual. O prêmio seria concedido para a constituição de um produto audiovisual que seria disponibilizado na *web*, via Funarte. Taís e Camila viram naquela oportunidade uma chance de retomarmos o trabalho, depois de tantos meses de isolamento social, e também, de me içarem da inércia em que eu me encontrava em relação a vida prática e do meu hiperfoco na vida acadêmica.

Eu disse a elas que não tinha muita motivação para aquilo e as deixei livres para escolherem se iriam inscrever ou não o projeto. A ideia era fazermos *A Moscou!* Um palimpsesto em versão audiovisual, no palco do Teatro Plínio Marcos em Brasília. Sempre mencionávamos que a peça se adaptaria muito bem à tela e elas tentavam me motivar com este argumento. Eu contrapunha com o fato de que haviam pouquíssimas vagas para o Centro-Oeste inteiro e a concorrência seria grande, mas elas não me deixaram desistir. Inscrevemos e fomos contempladas.

Agradeço a impetuosidade daquelas duas parceiras, pois este vídeo tornou-se um dos principais materiais que nos levaram a cruzar fronteiras que, até então, eu julgava inalcançáveis... Chamei uma equipe só de mulheres, dentre elas a diretora de fotografia, Emilia Silberstein, que fez um trabalho primoroso. Tínhamos apenas dois dias no teatro, um para montar e outro para fazer valendo. Era janeiro de 2021 e a equipe se prontificou a enfrentar o medo de sair do isolamento social e conviver alguns dias para realizar aquele feito.

CAPÍTULO 4

TORNAR-SE BÉLICA

A figura da looser da feminilidade é para mim mais do que simpática, ela me é essencial. Prefiro aqueles que não chegam lá, pela boa e simples razão de que eu mesma não chego lá muito bem. E que em geral o humor e a inventividade estão mais do nosso lado. Quando não se tem o que é preciso para se exibir, muitas vezes somos mais criativos. Sou mais King Kong do que Kate Moss, como menina.

Virginie Despentes

Quando realizamos a filmagem na Funarte, em 2020, já havia quase um ano que os estudos feministas haviam integrado a pesquisa e que eu refletia sobre a questão dentro da nossa prática na companhia. A esta altura, eu já não podia ignorar que tais questões não passavam apenas pelas minhas escolhas em dramaturgia e na construção de personagens, mas perpassavam também nosso grupo, para além da criação cênica, como nossa própria condição enquanto mulheres de teatro trabalhando com homens de teatro.

Depois daquele primeiro ano de pandemia e reviravolta na pesquisa, voltei às atividades práticas com um olhar muito mais afiado e crítico em relação a isto. Neste capítulo, irei relatar episódios de opressão de gênero que vivi dentro e fora da companhia. Analisarei também, como tais episódios revelaram interesses e posturas diferentes no coletivo, provocando um certo desalinhamento ideológico na tríade feminina que geria o grupo, composta por mim, Camila e Taís. Para tanto, precisarei seguir uma linha do tempo que remete ao ano de 2017 – quando estreamos o espetáculo *A Moscou! Um palimpsesto* – encerrando-se em 2023. Com isso pretendo também avançar a narrativa dos caminhos que percorri como escritora de palco na companhia para poder abordar o trabalho atual nos próximos capítulos.

4.1 – Opressão de gênero na companhia S.A.I.

Em um exercício que a professora Nitza Tenenblat havia me pedido no início desta pesquisa, listei episódios onde me senti oprimida por ser mulher dentro do nosso próprio coletivo. Em geral, eles coincidiam com o momento em que, além de me ocupar da dramaturgia, interpretar e produzir, eu passei a dirigir, lugar que permanecia vago no grupo com o afastamento de Diego Bresani e Rodrigo Fischer, como já citei anteriormente neste trabalho. Em *A Moscou! Um palimpsesto* (2017), Fischer e Bresani voltaram a trabalhar eventualmente na companhia como integrantes da equipe técnica do espetáculo, sob a minha direção, o que, para o primeiro nunca pareceu um problema, mas já para o segundo, o foi. E não somente para ele, mas também, para o cenógrafo e figurinista que convidei para integrar a equipe e que aqui vou chamar de “Roberto” para não expor sua identidade. Eu e Roberto, nos conhecíamos muito bem quando entrou para a equipe, desde o curso de bacharelado em interpretação teatral na UnB. Além de ser cenógrafo e figurinista, ele também é ator e diretor teatral.

Durante o processo de criação do espetáculo não tive problemas com nenhum dos dois, mas, assim que entramos no Teatro I do CCBB Brasília em março de 2017, poucos dias antes da estreia, as faísca começaram a acontecer. Embora tenha sentido a resistência deles, por mais de uma vez em responderem aos comandos e demandas de uma mulher, cito aqui um episódio que merece mais atenção por exemplificar várias camadas que compõe o exercício da opressão de gênero.

Foi no dia da estreia, após termos realizado a primeira sessão, que ocorreu no período vespertino e era fechada para escolas de alunos surdos de Brasília. Em seguida, realizaríamos a sessão noturna para o público espontâneo. Na pausa entre uma sessão e outra, chamei as atrizes, o cenógrafo e Diego Bresani para o café do CCBB, com o intuito de dar-lhes meus *feedbacks* sobre a primeira apresentação. Visava com isto que executássemos uma melhor performance na sessão seguinte.

Entretanto, assim que eu comecei a falar as primeiras notas, Bresani e Roberto, sem qualquer tipo de constrangimento, interrompiam-me, tomavam a palavra e começavam a dar os seus *feedbacks* sobre a interpretação das atrizes, a dramaturgia, minhas escolhas de encenação e direção... O que me incomodou, em primeiro lugar, foi ver os dois, deliberadamente, dirigindo as atrizes, orientando-as a fazer “mais assim, ou mais assado”, julgando seus desempenhos, etc... Orientações que muitas vezes, iam completamente de encontro ao que eu havia orientado durante os ensaios. De início,

como é costumeiro acontecer comigo neste tipo de situação, eu fiquei chocada e deixei eles falarem tudo o que quisessem para ver até onde iriam.

Durante este tempo, fui notando a expressão de insegurança e confusão no rosto das atrizes que me olhavam como se dissessem: “mas peraí, eles estão dizendo coisas que não tem nada a ver com o que você nos pediu... devemos levar em consideração?” Lembro-me bem de uma crítica que os dois concordavam plenamente um com o outro, era sobre uma cena, em que eu propositalmente deixava uma batedeira ligada, cujo som abafava o que as atrizes falavam. O tempo em que ela ficava ligada, era o tempo real de um creme de leite virar *chantilly* para o bolo, que eu mesma iria confeitar em cena. Eles diziam que entendiam que eu estava propondo um tempo dilatado naquele momento, mas, que aquilo era demais, e que só estavam falando porque tinham certeza que a plateia não iria suportar, e que eu corria o risco de perder muitas pessoas com aquele primeiro ato tão “arrastado”.

Foi neste momento, que eu consegui achar o espaço para intervir, freando aquele súbito momento de empoderamento dos dois, dizendo: “eu agradeço os *feedbacks* de vocês, mas, vocês tocaram exatamente no ponto em que eu preciso intervir: o risco. Eu entendo todos os riscos que estou correndo e para mim, fazer teatro e ser uma encenadora é exatamente sobre isto: lançar-se aos riscos. Então, fiquem tranquilos porque é exatamente isto que eu quero mesmo, não fiz esta escolha ingênuamente... ela é de fato, uma escolha.” Os dois pararam de falar e deram aquele meio sorriso um para o outro como de quem pensa: “então tá... deixa ela... tentamos... quem avisa amigo é...” e desconversaram.

Em seguida, eu pedi a eles que nos deixassem sozinhas porque eu precisava conversar com as atrizes. Assim que eles nos deixaram, um silêncio muito desconfortável se fez na mesa. Eu olhei pra elas e disse: “eu sei que vocês valorizam e respeitam a estrada do Bresani e do Roberto, mas eu sou a diretora deste espetáculo e peço que continuem fazendo exatamente o que trabalhamos até aqui”. Prossegui com minhas notas, mas percebendo que, por mais que elas não quisessem, uma dúvida havia sido plantada, ali: “ela sabe mesmo o que está fazendo?”

Terminamos a segunda apresentação sem que tivéssemos notícia de nenhum deserto do público. O espetáculo foi bastante aplaudido, comemoramos e fomos para casa. Mas eu não queria dormir aquele dia com aquele desconforto na minha garganta. Disse ao Bresani, no caminho para a nossa casa, o quanto ele e Roberto tinham sido desrespeitosos comigo, horas antes, no café do CCBB. Ele se defendeu, dizendo que na

verdade, eu estava sendo arrogante porque não tinha conseguido receber uma crítica, e que ele e Roberto só estavam tentando ajudar.

Hoje, vejo que naquela época (2017), eu infelizmente não tinha o senso crítico que os estudos feministas me proporcionaram durante este trajeto de pesquisa, para contra-argumentar e me defender propriamente. Hoje, o que eu diria a Bresani, quando ele me chamou de arrogante, é que, primeiramente, se eu fosse um homem, dificilmente eles tomariam a liberdade de agir como agiram, desqualificando meu trabalho frente ao elenco, gerando insegurança nas atrizes, logo após a estreia e logo antes de uma nova sessão, e sem respeitar as escolhas que eu havia feito. E mesmo que isto acontecesse, se este diretor se defendesse, como eu fiz, ele não seria chamado de arrogante. Quando homens se impõe e dizem que sabem o que estão fazendo, eles não são vistos como arrogantes, mas sim como: focados, determinados, seguros, eficientes, são, enfim, dignos de admiração, confiança e respeito da sua equipe de trabalho. Quando uma mulher faz o mesmo, ela é arrogante e presunçosa, características que ninguém admira, pois passam longe das qualidades da boa mulher do patriarcado. Então, é preciso tomar cuidado com ela, ela passa a ser olhada com desconfiança e muitas vezes, com descrédito.

A partir daquele ano, a estrada do espetáculo foi constituída de muitas outras temporadas em festivais e viagens, mas, Bresani se recusou a integrar novamente a equipe. Disse-me que seria melhor que não trabalhássemos mais juntos e separássemos nossa relação pessoal da relação de trabalho. E assim foi feito, exceto na viagem de Nova York, já em 2020, para a qual ele precisava ir para que eu também pudesse ir com a nossa filha.

Nova York ocorreu três anos depois desta situação. E lá, ele estava bem mais atento e sensibilizado para a nossa relação de trabalho. Assim que entramos no Teatro do Irondale Center, no Brooklyn, em 2020, ele agiu de uma maneira completamente diferente da postura que teve durante a montagem no CCBB em 2017. Os técnicos da casa – os quais suponho que sabiam que a diretora do espetáculo era uma mulher – passaram por mim como se eu fosse uma parede, no caso, uma parede-segurando-um-bebê, e apertaram as mãos de Rodrigo Fischer, Bresani e do Roberto, apresentando-se a eles e perguntando qual era o cronograma da montagem. Fischer e Roberto ficaram perdidos – já que ainda não tínhamos nos reunido para a definição de um *rider* técnico – e se puseram a tentar explicar, sem que, em momento algum, tivessem a ideia de se reportarem a mim. Ao contrário, Roberto, encarnando mais uma vez, o diretor, se pôs

no centro do palco e começou a explicar como operava o dispositivo do espetáculo. Eu, olhava tudo aquilo e mais uma vez ficava em silêncio, consternada de que não me notassem, nem mesmo a minha própria equipe! Claro que poderíamos chamar tudo isto de “espírito de grupo”, afinal: “Ada está com um bebê no colo, é complicado para ela gerenciar tudo isto agora, então, vamos fazer isto por ela...”. Não, eu não chamo mais de “espírito de grupo”, eu chamo de apagamento mesmo.

Como não tínhamos feito uma reunião técnica entre direção, iluminação e cenografia, era preciso me consultar, mesmo que eu estivesse com uma bebê no colo. Mas, justamente o fato de eu ser, aos olhos deles e antes de tudo, uma mulher e em segundo lugar: uma mulher-com-um-bebê, eu me tornei invisível. E não só para os que não me conheciam, mas também, para aqueles que me conheciam há anos e trabalhavam comigo. Fui interrompida deste meu silêncio e destes meus pensamentos, pelo olhar de Bresani, que me “lia”, lá do círculo dos homens-técnicos.

Então, ele caminhou até mim, pegou nossa filha dos meus braços e disse: “vai lá, você é a diretora, é você quem tem que dizer onde as coisas vão estar.” Então, eu furei aquela rodinha como uma estrangeira que vai pedir uma informação numa cidade turística, estendi minha mão aos técnicos, dizendo: “Bom dia, eu sou a Ada, diretora do espetáculo, muito prazer. Vamos começar?” Eles me cumprimentaram, eu pedi licença ao Roberto e comecei a delimitar as coisas no espaço.



Figura 41 Foto 1: Eu e Helena na entrada do Irondale Center, no primeiro dia. Foto 2: eu dirigindo com ela no colo ou Mulher-com-bebê-no-colo. 2020 (Diego Bresani – arquivo pessoal)

Percebo que Bresani, ao se colocar no papel de observador e ao lidar com uma outra equipe técnica, conseguiu se dar conta daquilo que eu estava falando, há três anos atrás, a respeito da conduta dele e do Roberto, no CCBB de Brasília. Ali, ele começou a entender que, de fato, dirigir como mulher não era a mesma coisa que dirigir como homem, e que a necessidade de me impor era muito maior do que a de qualquer homem que estivesse na mesma posição que eu. Contudo, apesar de eu ter “pego as rédeas” naquele momento, percebi que Fischer e Roberto, diferente de Bresani, nem haviam se dado conta do que acontecera ali.

Mas esta experiência não impediu que, um ano depois, eu passasse por algo similar, exatamente com Bresani e Roberto. Foi entrando no teatro Plínio Marcos, na Funarte de Brasília, para realizar a filmagem deste mesmo espetáculo, que mencionei no capítulo anterior, em janeiro de 2021. A parte técnica já estava toda montada e o elenco estava se maquiando. Emília, a diretora de fotografia, me pediu que repassasse com ela e a equipe de som, a ordem cronológica da ação para que pudessem ensaiar seus deslocamentos com a câmera e os equipamentos de som. Eram planos longos, e como tínhamos apenas um dia de pauta disponível, não podíamos nos permitir errar muito.

Assim como Emília, eu sabia que aquele ensaio era extremamente importante e nos pouparia muito tempo na hora de filmar valendo. Mas a equipe não tinha esta consciência, e como dedicamos bastante tempo a isto, algumas pessoas foram ficando inquietas. Notei que havia no ar uma certa tensão, e volta e meia alguém me perguntava: “você acha que vai dar tempo?”. Emília e eu estávamos muito tranquilas e seguras do que estávamos fazendo, seguindo nosso planejamento, quando ouvi, vindo de uma roda de conversa no fundo do palco, onde estavam Roberto, um dos músicos e uma das atrizes, a voz de Roberto dizendo sem paciência: “Elas estão sem noção, se continuarem neste ritmo, não vai dar tempo!”

Ignorei o comentário e, terminando, fui para o camarim me maquiar. Estava lá, com a maquiadora, tentando relaxar um pouco antes da gravação, quando Bresani entra no camarim, abrindo a porta de supetão, batendo o dedo no relógio e dizendo com “voz de diretor”: “Ada, neste ritmo não vai dar tempo! Vamos acelerar aí?” Eu retruco dizendo que ele não precisava se preocupar, que estava tudo sob controle, e ele me diz: “É, mas não é isso que a equipe está achando...”

Ele saiu e eu fiquei ali pensando se fosse o contrário: se ele fosse o diretor, será que eu abriria a porta sem bater, pressionando-o, mesmo sabendo que ele está no

comando do planejamento? Será que a equipe iria ficar cochichando e chamando um diretor de “sem noção” para qualquer um ouvir? Será que perguntariam a este diretor, a todo instante, se ele acha que realmente sabe o que está fazendo? Pensava também de onde vinha aquela desconfiança? Será que era minha culpa? Era eu que não sabia me planejar?

Saio do camarim, reúno a equipe e digo: “eu não precisaria dizer isto se eu fosse um homem, mas, vamos lá: vai dar tudo certo, eu e Emília sabemos muito bem o que estamos fazendo: confiem nas diretoras de vocês, por favor!” A filmagem foi um sucesso e conseguimos realizar tudo a tempo.



Figura 42: Registro da filmagem com a equipe de Emília Silberstein. (Diego Bresani – arquivo pessoal 2021)



Figura 43: Registro do ensaio ao qual me refiro acima. (Diego Bresani – arquivo pessoal 2021)

Durante muito tempo eu me senti olhada assim pela equipe, com esta espécie de desconfiança, que vinha, inclusive, das mulheres com quem trabalhei e ainda trabalho. Isto só mudou anos depois, devido a uma experiência na Rússia, com este mesmo espetáculo, que relatarei mais adiante.

Muitos meses depois daquela filmagem, com a flexibilização do isolamento social, foi possível iniciarmos temporadas presenciais do projeto de circulação nacional de A Moscou! Um palimpsesto – o qual havia sido aprovado em um edital do Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal – que a pandemia havia estacionado. O projeto contemplava três cidades: Ceilândia, Rio de Janeiro e São Paulo. No final de outubro de 2021, voltávamos para a “nossa Moscou”, o teatro, para realizar três apresentações abertas ao público, depois de quase dois anos desde a última apresentação em Nova York. Esta temporada nos rendeu um belo e inesperado presente.

Camila havia convidado a área cultural da embaixada da Rússia para assistir o espetáculo nesta ocasião. Como eles nos deram um retorno muito positivo ao final da sessão, alguns dias depois, ela retomou o contato solicitando apoio para apresentar nosso espetáculo ao *The Chekhov International Theatre Festival* em Moscou. Taís e eu não nos entusiasmamos muito com aquela investida, pois há quatro anos atrás, quando estávamos em cartaz no CCBB, já havíamos feito o mesmo.

Fomos, as duas, até a embaixada da Rússia, entregar o convite para a estreia ao adido cultural e ao embaixador, que não compareceram, mas, enviaram representantes. À época, também tivemos um retorno muito positivo das pessoas que foram assistir e que nos convidaram para um chá, na embaixada, para agradecer pela peça. Tomamos o chá, que foi servido em uma bela sala, com toda a pompa de porcelanas russas e doces especiais. Contudo, quando tocamos no assunto de nos apoarem a levar o espetáculo para a Rússia, nos disseram que o assunto “escapava à alcada” da embaixada e nos ofereceram, em contrapartida, uma carta de recomendação. Porém, felizmente, a nova investida de Camila rendeu frutos, para a nossa surpresa. Três meses depois do contato que ela fez, recebemos uma carta convite do *The Chekhov International Theatre Festival* para integrar a mostra de 2023, dali a mais ou menos um ano. Ficamos extremamente felizes.

Após esta primeira temporada na Ceilândia, precisávamos realizar as temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo sob um orçamento que estava completamente defasado. Não conseguíamos pauta em nenhum teatro. Alguns ainda

estavam fechados devido à pandemia, e os que funcionavam, ou estavam sem pauta disponível ou com preços completamente inviáveis para nosso orçamento.

Então, tive a ideia de conceber uma versão *site specific* para a peça, com público restrito, o que também se adequava melhor ao momento, ainda propenso a evitar aglomerações. O público andaria por uma casa, vivenciando a peça, como se estivessem na casa das três irmãs. Em termos de equipamentos de luz e cenografia foi uma medida bastante econômica. Em ambos os casos, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, encontrei casarões antigos – que eram também centros culturais que promoviam eventos de artes cênicas – cujos mobiliários eram perfeitos para a encenação: a Casa Quintal, no bairro da Lapa, no Rio, e a Galeria Dandi, no bairro Santa Cecília, em São Paulo. Desta maneira, só tivemos que levar as malas com os objetos de cena.



Figura 44: Temporada de circulação nacional de A Moscou! Um palimpsesto (versão *site specific*) no Rio de Janeiro. Casa Quintal, novembro de 2021. (Fotos de arquivo pessoal) Foto 1: Eu e Ana Paula Braga em pé, em cena e parte do público sentado nas cadeiras. Foto 2: Cena final do espetáculo, (da esq. para a dir.) nas janelas ao fundo: Camila Meskell, eu e Ana Paula Braga.

A temporada do Rio de Janeiro ocorreu em novembro de 2021, e ali, vivi mais um episódio de opressão de gênero que foi um divisor de águas para mim enquanto diretora. Como a encenação teria que se adaptar à uma casa, ainda em Brasília, contactei Roberto, o cenógrafo, para pensarmos juntos em como utilizar o mobiliário da casa e resolver o dispositivo dentro daquela composição itinerante. Ele, simplesmente, não atendia meus contatos e nem me dava retorno. Eu precisava tomar decisões naquele momento para demandar da produção local no Rio de Janeiro tudo o que precisaríamos em termos de objetos de cena, mobiliários extras, iluminação e etc. Então, eu prossegui e fiz as escolhas sozinha.

Já no aeroporto, antes do embarque para o Rio, ele me diz que não havia conseguido me responder porque estava com muitas demandas de trabalho. Eu disse que entendia, que havia feito um planejamento prévio, mas que no dia seguinte iríamos compor juntos na casa. Chegando na nossa acomodação, à noite, a par de todo o cronograma da montagem, ele me diz que não poderá ir no turno da manhã, pois, teria uma reunião *online* de trabalho que, por algum motivo, ele preferia fazer da acomodação e não do espaço cultural em que estávamos montando.

Achei completamente descabido, tínhamos um cronograma apertado, com apenas o período da manhã para a montagem do cenário e o da noite para a montagem de luz. De tarde, a casa precisava estar desocupada para uma oficina de outro grupo. Então, para não causar nenhuma situação com ele, e como eu já havia pensado em todo o dispositivo cênico, montamos tudo sem a presença do cenógrafo. Ele se juntou a nós na hora do almoço, já no restaurante, e nossa próxima atividade era ir à rua do Saara, no centro da cidade, comprar alguns itens para o cenário e iluminação. Depois, faríamos algumas horas de repouso e voltaríamos à Casa Quintal à noite, para a montagem de luz.



Figura 45: Temporada de circulação nacional de *A Moscou!* Um palimpsesto (versão *site specific*) no Rio de Janeiro. Casa Quintal, novembro de 2021. (Fotos de arquivo pessoal) Foto 1: A equipe de *A Moscou* após a apresentação. Foto 2: Camila Meskell, Eu e Ana Paula Braga ensaiando cena do prólogo que acontecia no quintal da casa. Foto 3: Ana Paula Braga e Camila Meskell no terceiro ato do espetáculo.

Dando-se conta de que não sabia absolutamente nada sobre as adaptações do cenário na casa, Roberto ficou completamente perdido nas lojas. Percebeu que quem resolia as questões das quais, normalmente, ele se encarregaria, era a Camila que notando que eu estava sem mão de obra, havia assumido seu posto, tomando as decisões das compras dos objetos e me consultando quando sentia necessidade.

Em dado momento, dentro de uma loja lotada, de maneira petulante, ele se dirige a mim e à Camila e diz que irá embora, já que ele não tinha serventia alguma. Mais uma vez, para não criar uma situação com ele, respiro fundo como a “boa moça” que o patriarcado havia me ensinado a ser e digo: “façamos assim, compre as peças com a Camila que eu irei ver os itens de iluminação com os técnicos de luz.”

Nos reencontramos depois de algumas horas, na pausa de descanso, voltando em seguida para a Casa Quintal. Segui com o meu cronograma, prosseguindo com a montagem de luz. Nós só dispúnhamos de três horas no espaço, e como estávamos em uma casa, e não, em um teatro, só poderíamos ver o efeito das luzes à noite e naquela noite, pois a seguinte já se tratava da estreia. Quando ele entrou na casa, ficou extremamente desconfortável ao notar que todo o mobiliário já havia sido posicionado

e os cenários definidos. Ele me pediu, então, para que eu explicasse a ele todo o movimento que o elenco iria fazer passando pelos cômodos, o que, de imediato, me neguei a fazer devido ao tempo que tínhamos para a montagem de luz. Ele insistiu e eu resolvi atendê-lo. Chamei todos os técnicos para o quintal da casa, onde aconteceria o prólogo e comecei a explicar como seriam alocadas as cenas na ordem cronológica do espetáculo para que Roberto pudesse compreender.



Figura 46: Temporada de circulação nacional de *A Moscou!* Um palimpesto no Rio de Janeiro. Casa Quintal novembro de 2021. (Fotos de arquivo pessoal) Foto 1: Fachada da Casa Quintal na Lapa/RJ Foto 2: Visão do mobiliário posicionado durante a montagem.

Porém, assim que comecei a explicar, ele me corta, com uma “voz de diretor”, dizendo: “não, querida, isso você não precisa falar, isso tudo eu já sei, vamos, vamos, passe adiante!” Eu simplesmente parei tudo. Minha paciência tinha se esgotado ali. Eu estava flexibilizando um cronograma que eu não deveria mudar, com o único intuito de integrá-lo ao trabalho para o qual ele não havia se feito disponível em momento algum, nem durante a fase de pré-produção em Brasília. Roberto invertia os papéis hierárquicos de uma maneira absolutamente desrespeitosa. Então, eu me aproximei dele e disse, calmamente, que eu não iria mais passar aquele roteiro e que eu iria fazer o que eu tinha planejado: montar a luz com os técnicos, e entrei na casa novamente. Entendo, ele elevou a voz, dizendo: “então, eu vou embora para Brasília, já que eu não sirvo para nada aqui!” Toda a equipe me olhou estupefata, entre eles, o técnico da casa e a produtora local. Constrangida pelo seu desrespeito e grosseria, eu disse: pode ir se você quiser, Roberto. E segui com meu trabalho.

Ele não foi embora, sentou-se em uma cadeira e lá ficou, até o nosso turno acabar. Quando entramos na van que nos conduziria até a acomodação, Camila se senta ao meu lado e diz sussurrando, para que ele não ouvisse: “amiga, eu sei que ele está totalmente errado, mas converse com ele, vai ser muito ruim a gente ficar neste clima até o final”. Eu respondi que achava completamente absurdo que eu devesse procurá-lo para remediar algo que ele mesmo havia causado. Ela me disse que sabia que era ele quem deveria se desculpar, mas que como era orgulhoso, ele não o faria. Eu disse a ela que não, e me calei.

Chegando à acomodação, refleti bastante sobre tudo que acontecera naquele dia, e tomei a decisão de ser, pela primeira vez, totalmente fria e, apesar de estar muito magoada, não deixar que minhas emoções tirassem o foco do que eu precisava realizar. No dia seguinte, eu o vi no café da manhã, o cumprimentei e levei o dia como se nada tivesse acontecido. Ele então, só a partir dali, começou a me respeitar. Mas já era tarde, quando voltamos à Brasília, comuniquei a ele que na próxima temporada, em São Paulo, viajariámos apenas com o cenotécnico, agradeci pelo caminho realizado até ali e o dispensei da equipe.

Em junho do ano seguinte, conseguimos realizar a última temporada do projeto de circulação nacional, em São Paulo, também em formato *site specific*, que aconteceu na Galeria Dandi, uma galeria de arte que ocupa um casarão antigo no bairro Santa Cecília. Ao final da temporada, um crítico do Prêmio APCA¹⁰³, que havia assistido o espetáculo, escreveu uma ótima crítica e nos contactou dizendo que se tivéssemos a oportunidade de voltar à São Paulo e realizar mais algumas apresentações, cumprindo assim o número mínimo requisitado pelo prêmio, teríamos grandes chances de recebermos indicações.

¹⁰³ Tradicional premiação brasileira na área de cultura, criada pela Associação Paulista de Críticos de Arte.



Figura 47: Temporada de circulação nacional de *A Moscou!* Um palimpsesto (versão *site specific*) em São Paulo, Galeria Dandi. Junho e Dezembro de 2022. (Fotos: arquivo pessoal)

Tínhamos aprovado um projeto para uma residência artística no teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo, que aconteceria naquele mesmo ano, e como a equipe que iria participar da residência, tratava-se da mesma equipe de *A Moscou! Um palimpsesto*, vimos a oportunidade de aproveitar a estadia em São Paulo e realizar mais apresentações na Galeria Dandi.

A residência consistia em realizar um intercâmbio com uma outra companhia de teatro sediada em São Paulo, a Cia 61 e com duas especialistas em teatro russo, Marina Tenório e Elena Vássina. Propus à Cia 61 que trabalhássemos com o texto *A Gaivota* com Marina Tenório, que iria ministrar uma oficina de análise ativa e à Elena Vássina, sugeri uma palestra sobre a vida e a obra de Anton Tchekhov.



Figura 48 - Residência artística no teatro Sérgio Cardoso. Dezembro/2021. (Fotos: arquivo pessoal) Foto 1: o coletivo na palestra de Elena Vássina (ao centro, de preto) Foto 2: o coletivo com Marina Tenório (de pé, terceira pessoa da esq. para a dir) no último dia do curso de análise ativa.

A residência nos reconectou com A Gaivota e foi extremamente importante para o nosso coletivo, assim como a palestra, contudo, não obtivemos nenhuma indicação ao prêmio APCA. No início de 2023, como parte da contrapartida proposta no projeto da residência apresentamos uma leitura dramática de A Gaivota no Jardim Japonês do Jardim Botânico de Brasília, com a presença dos membros da equipe que haviam participado das oficinas de análise ativa com Marina Tenório em São Paulo.

4.2 – Opressão de gênero nas políticas públicas do DF

Em fevereiro de 2023 prestei o exame de qualificação e precisava, a partir dali iniciar a parte prática da pesquisa, que estaria vinculada à tese e cujo resultado seria uma nova escritura minha, a qual se chamaria A balsa da Medusa. A ideia inicial era partir de relatos pessoais das atrizes e de suas ancestrais (mães, tias, avós, bisavós) e que dissessem respeito à violência contra a mulher. Meu intuito era tecer uma dramaturgia que cruzasse estas narrativas com as minhas e das minhas ancestrais e

colocá-las em diálogo com os textos, Um quarto só seu de Woolf e O riso da Medusa de Cixous. Convidei para a empreitada Camila e Taís e mais duas atrizes. Expliquei-lhes a natureza da pesquisa e da proposta, elas aceitaram e se animaram com a temática. Iniciamos as discussões e trouxe a elas leituras que nos guiariam durante o processo. Fomos compartilhando histórias pessoais e em alguns momentos realizava entrevistas com elas.

Como a ideia inicial era ter desta vez, duas musicistas – ao invés de dois músicos, como em A Moscou! Um Palimpsesto – criando a trilha sonora em conjunto com a dramaturgia e que trabalhássemos com canto e coralidade, convidei a pianista Iara Gomes e a baixista, Paula Zimbres, além do amigo e diretor musical, Marcus Borja para colaborar no processo. Como ele reside na França e a esta altura estava em residência de criação na *Maison des élèves ingénieurs Arts et Métiers* em Paris, tivemos a ideia de propor um projeto para uma residência lá, afim de desenvolver a dramaturgia em consonância com a música e o canto. Ele apresentou o projeto ao diretor do centro que o acolheu vivamente, e nos inscrevemos no edital do programa Conexão Cultura do Fundo de Apoio à Cultura para a linha de residências artísticas de coletivos no exterior.

No dia 25 de abril o resultado da análise de mérito cultural saiu e fomos desclassificadas com uma nota abaixo da média. O parecer da comissão julgadora, foi o seguinte:

A Comissão de Mérito julgou que a justificativa da proposta não foi suficientemente coerente, tendo em vista que não restou bem correlacionada a proposta com a participação da companhia inteira do proponente no intercâmbio. Sendo assim, também se considerou que, da forma como foi apresentado, restou vago o atendimento aos princípios da LOC e da Portaria 35/2020, que rege o Conexão Cultura DF. Por fim, a Comissão avaliou que a contrapartida não é plenamente condizente com a proposta e seu objeto, além de ter reforçado a necessidade da presença da linguagem teatral em ambientes que a tornem mais livre e democrática, tendo em vista que o meio universitário já é um local em que há o trabalho com essa linguagem.¹⁰⁴

Fiz a seguinte análise: em relação ao primeiro argumento, de que a proposta não justificava “a participação da companhia inteira” na residência, a própria definição da linha de apoio para a qual nos inscrevemos mostra a clara contradição dos pareceristas, pois, de acordo com o Art. 32 da portaria 35/2020:

¹⁰⁴ Retirado do relatório enviado pelo email do programa Conexão Cultura para o email da Companhia Setor de Áreas Isoladas em 26 de abril de 2023.

A linha de apoio a intercâmbios e residências artísticas, técnicas ou em gestão cultural e cursos de capacitação de curta duração de até 6 (seis) meses destina-se à concessão de apoio financeiro para agentes culturais em instituições das artes, cultura, gestão e economia da cultura de ensino formal e não formal” (...) “§ 1º As residências e intercâmbios podem ser de grupos, coletivos, banda ou artistas individuais.¹⁰⁵

O número de beneficiários inscritos no projeto referia-se especificamente e comprovadamente à equipe que constituiria aquele trabalho, ou seja, o argumento de que não há necessidade da participação daquele coletivo inteiro na residência, vai contra o próprio objeto ao qual o edital se destina, uma vez que a linha é criada exatamente para contemplar a residência de coletivos no exterior.

Em relação ao segundo argumento, a de que ficou “vago” o atendimento aos quesitos da lei em questão, os pareceristas não mencionam a quais “princípios” da LOC e da Portaria 35/2020 estavam se referindo, emitindo por sua vez, um parecer vago e não passível de qualquer contra-argumentação no período recursal, além do fato de estarmos cientes de que o projeto atendia a todos os quesitos da LOC, mencionados na portaria em questão.

E finalmente, em relação ao terceiro argumento, é completamente incoerente afirmar que uma universidade pública e democrática como a Universidade de Brasília, onde propúnhamos realizar a contrapartida, uma roda de mulheres para o compartilhamento das experiências adquiridas durante a residência, não seria um espaço suficientemente democrático.

Notando a inconsistência daquele parecer e a fragilidade dos argumentos da análise, por curiosidade, antes de proceder à escrita de um recurso, fui pesquisar o nome dos pareceristas, que por sinal, eram apenas dois homens. Quando pesquiso o nome do primeiro deles no *Google*, vejo que se tratava de um funcionário da secretaria de cultura. Mas quando pesquiso o segundo, que atuava como “membro da sociedade civil”, a primeira página que surge é a de uma matéria do Correio Braziliense que diz:

Um dançarino e coreógrafo acabou preso, na manhã desta quinta-feira (29/9) por estupro de vulnerável. Rafael da Cruz Pimentel, mais conhecido como Rafael Pulga, era réu em um processo que corria em segredo de Justiça desde 2012, e foi condenado a oito anos de prisão em regime semiaberto em 2016. Desde então, Rafael era procurado. (...) A denúncia ocorreu em 2012, depois que um grupo de alunas de Rafael, entre 13 e 14 anos, se queixarem dos assédios cometidos pelo professor. Ele conseguiu desqualificar a maior parte das acusações, mas acabou respondendo por abusar sexualmente de uma das jovens, dos 8 aos 12 anos. As adolescentes faziam aula no

¹⁰⁵ Artigo 32 da portaria 35/2020 do programa Conexão Cultura.

projeto de dança Rota Brasil. Uma das mães conversou com a reportagem e contou que ele tentava beijar as jovens e usava do poder como professor; para obrigá-las a fazer o que ele queria.¹⁰⁶

Fiquei consternada ao constatar, primeiramente, que tal pessoa poderia atuar como membro de uma seleção pública de projetos culturais, e ainda, como representante da sociedade civil. E em segundo lugar, que estivesse julgando um projeto feminista cuja temática voltava-se precisamente para episódios de violência contra a mulher. Escrevi um email ao Conexão Cultura relatando o fato e solicitando a anulação da seleção. Recebo a seguinte resposta:

Agradecemos que tenha trazido esse fato, que não era de nosso conhecimento, à nossa atenção. Cabe esclarecer que a participação na Comissão de Julgamento de Mérito Cultural do Programa Conexão Cultura DF ocorre de forma voluntária, não havendo vínculo entre a Secretaria e os representantes da sociedade civil, que não ocupam cargo nesta Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF. Assim, informamos que a participação do agente cultural em questão em futuras Comissões de Julgamento de Mérito Cultural será revista. Contudo, cabe esclarecer que não existe dispositivo legal que determine a solicitação de antecedentes criminais do representante da sociedade civil para participação voluntária ou qualquer impedimento legal para a participação desse membro, após a constatação de que existem, de fato, antecedentes criminais.¹⁰⁷

À qual respondo em seguida:

Se não há no dispositivo legal, a determinação de solicitação de antecedentes legais para o recrutamento de um parecerista voluntário e ainda mais gravemente, um impedimento legal para o recrutamento de um parecerista com tais antecedentes criminais: pedofilia e estupro de incapaz que haja, ao menos, ética. Não é ético da parte da SECEC que valide o serviço prestado por este parecerista neste edital, dando seguimento a esta fase do processo seletivo e que simplesmente nos oriente a escrever um recurso. Pois, agora que o fato tornou-se do conhecimento desta secretaria, o correto é que se anule esta fase e que seja recrutado um novo parecerista para uma nova análise. Um recurso poderá, quem sabe, sanar o prejuízo ao meu projeto, mas não sabemos quantos outros podem ter sido afetados pela atuação deste parecerista. Não é justo que outros(as) proponentes e outros(as) artistas sejam lesados(as) pela atuação de uma pessoa que está banida do meio artístico por tais antecedentes criminais. Não é admissível que esta pessoa exerça a função de classificar ou desclassificar qualquer projeto cultural. Assim, reitero que a atuação desta pessoa no FAC não deve ser revista, mas sim impedida. Sendo esta a posição da secretaria, informo-lhes que tornarei o caso público e tomarei as providências judiciais necessárias para que ao menos mais pessoas possam ter conhecimento dos eventuais prejuízos e da gravidade da situação.

¹⁰⁶ Reportagem de Luiz Calcagno disponível em https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/09/29/interna_cidadesdf,630158/policia-civil-prende-coreografo-condenado-por-estupro-de-incapaz.shtml (acessado pela última vez em 30 de dezembro de 2024)

¹⁰⁷ Email enviado para o endereço da companhia Setor de Áreas Isoladas no dia 28/04/2023 assinado como “Equipe Conexão Cultura”.

Após três dias sem resposta, eu, Camila e Taís, que vínhamos discutindo tudo coletivamente, decidimos que o próximo passo seria colocar a “boca no trombone”, abrindo o assunto nas redes sociais. No dia 03 de maio de 2023 eu faço uma postagem no perfil público da companhia denunciando toda a situação, reposto no meu perfil pessoal e peço à Camila e à Taís que façam o mesmo para ajudar a espalhar a notícia.

O *post* reverbera nas redes sociais e recebemos várias mensagens de apoio. Muitas pessoas começam a compartilhá-lo e exigir um outro posicionamento da Secretaria de Cultura. Para nossa surpresa, uma das vítimas do então parecerista nos procura para prestar seu apoio e colaborar no que for necessário. Horas depois, somos procuradas pela assessoria do deputado Fábio Félix que também pretende ajudar. No final do dia, recebemos uma ligação do canal Metrópoles que propõe fazer uma matéria sobre o caso.

Ao longo do dia e dos acontecimentos, Taís e Camila mostram-se preocupadas com a proporção que o caso toma e a possibilidade de exporem-se em uma possível entrevista. Taís compartilha que também receia uma retaliação da Secretaria de Cultura, caso queiramos competir em outros editais, futuramente. As duas não aderem ao movimento de disseminação da notícia em seus perfis pessoais e pedem para não gravarem a entrevista comigo e para que eu não cite seus nomes. Eu marco a entrevista com o repórter e informo que uma das vítimas do parecerista em questão quer colaborar.

No dia seguinte, 04 de maio, às 11:37 da manhã, a secretaria emite uma nota de esclarecimento dizendo que “valida a conduta da comissão como um todo, e que não pretende cancelar o resultado de mérito cultural.”¹⁰⁸ Contudo, no dia seguinte, 05 de maio, é publicado no diário Oficial da União do Distrito Federal um aviso público onde o secretário resolve declarar “a nulidade do resultado do mês em referência, e comunica a constituição de nova comissão para análise do resultado final dos projetos que concorreram na seleção de abril do Edital Permanente do programa Conexão”¹⁰⁹. No mesmo dia, é também publicada a lista da nova comissão julgadora da fase de mérito cultural composta por cinco mulheres, sendo quatro pareceristas e uma autoridade recursal.

¹⁰⁸ Disponível no link <https://www.cultura.df.gov.br/nota-de-esclarecimento-3/> (acessado pela última vez em 30/12/2024)

¹⁰⁹ Disponível no link <http://www.fac.df.gov.br/wp-content/uploads/Aviso-p%C3%BAblico-conex%C3%A3o.pdf>

Comemoramos, super felizes, e no mesmo dia, faço uma postagem no mesmo perfil da companhia, reconhecendo a atitude da Secretaria de Cultura. Seguem-se mais alguns dias e o novo resultado é divulgado. Nossa nota é rebaixada ainda mais. Para nós, ficou bastante claro que a Secretaria de Cultura revogou a seleção apenas para “cumprir”, aos olhos da sociedade, seu dever ético, mas, a retaliação que Taís temia, já era, ao menos para nós, um fato. Abaixo, enumero os quesitos questionados pelo parecer e as minhas respostas enviadas no recurso. A comissão lista as seguintes questões:

1) A coerência da justificativa do projeto, sob o argumento de que não havia correlação entre a cidade escolhida para o intercâmbio e o projeto, além de ser o domício de Marcus Borja e que não haveria necessidade de que todos os integrantes do grupo fossem ao evento; Ao qual respondo que não havia no edital qualquer tipo de menção que estabelecesse como critério que a cidade deveria ter uma relação direta com o tema do trabalho e que, o fato de termos recebido um convite da instituição francesa onde o artista Marcus Borja realizava seu trabalho havia sido o motivador principal da solicitação. Reitero ainda que, argumentar que não há necessidade de um coletivo ir realizar uma residência vai contra o próprio objeto do edital, o qual cito no recurso.

2) O caráter da instituição para a qual estávamos nos inscrevendo, a *Maison des élèves ingénieurs Arts et Métiers* que integra a ESAM (*École Nationale Supérieure d'Arts et Métiers* de Paris), que as pareceristas alegam ser apenas uma residência estudantil. Ao qual respondo que: além de ser um prédio de residência estudantil, o estabelecimento dispõe de uma sala de práticas artísticas onde são realizados ensaios e demonstrações de trabalho, onde o próprio diretor musical Marcus Borja estava em residência, desenvolvendo ensaios e oficinas. Reitero ainda, que tais fatos poderiam ter sido comprovados pela comissão avaliadora, não apenas pelo portfólio da instituição enviado, mas também através das informações que prestamos no formulário e de todos os contatos que disponibilizamos no projeto e exigidos pelo edital, tais como: sítio eletrônico, redes sociais e telefone direto do diretor da instituição que nos enviou a carta convite.

3) A adequação do projeto às diretrizes do programa conexão cultura – sem qualquer justificativa – ao qual respondo que: apesar de não ter havido qualquer justificativa para tal parecer, nosso projeto se adequa a todas as diretrizes do programa as quais cito: “fomentar, apoiar e viabilizar o intercâmbio de conhecimento e

tecnologias entre agentes do Distrito Federal e seus pares nacionais e internacionais; fomentar, apoiar e viabilizar o intercâmbio de conhecimento e tecnologias entre agentes do Distrito Federal e seus pares nacionais e internacionais; estimular a formação e capacitação artística e cultural dos agentes do Distrito Federal;”¹¹⁰ e ainda e mais importantemente dado o cunho do projeto: “promover a inclusão de grupos historicamente excluídos”¹¹¹

4) A relevância da nossa contrapartida uma vez que propúnhamos executá-la na Universidade de Brasília, ambiente demasiado acadêmico e pouco democrático; ao que respondo que a Universidade de Brasília é uma universidade pública, democrática e aberta a toda a comunidade do DF, o que já não acontece em escolas de ensino médio, onde o acesso a outros públicos é restrito. Além disso, a UnB assim como outras universidades públicas brasileiras precisa ser fomentada com iniciativas que promovam o seu vínculo com instituições de arte e cultura e com a comunidade do DF, dever que é também de responsabilidade da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF.

Alguns dias depois, o resultado da fase de recursos saiu e a nossa nota permaneceu a mesma. Somos então, novamente desclassificadas. Levamos a questão ao gabinete do deputado Fábio Félix e conversamos com seu assessor. Ele nos diz que iriam fazer uma denúncia para a Comissão de Direitos Humanos e como forma de nos apoiar sugere que entremos com um pedido de emenda parlamentar para viabilizar a residência futuramente.

Resolvo então, fazer a matéria proposta pelo jornal metrópoles para obter apoio ao projeto e levar adiante a denúncia. Porém, a vítima que havia se prontificado a realizar a entrevista comigo volta atrás e acha melhor não participar. Realizo a entrevista sozinha e a matéria¹¹² é publicada em 28 de maio de 2023. Fábio Félix fez a denúncia à CDH, que, infelizmente, não acarretou nenhum resultado a nosso favor.

4.3 – Bélica, eu?

A falta de engajamento de Camila e Taís, assim como das outras atrizes que integravam a proposta da montagem, me fizeram questionar se elas, de fato, estavam

110 Portaria 35/2020 do programa Conexão Cultura.

111 idem

112 <https://www.metropoles.com/distrito-federal/em-banca-avaliadora-condenado-por-assedio-sexual-barra-espetaculo-sobre-defesa-da-mulher> (acessado em 21 de janeiro de 2025)

motivadas pela mesma luta que eu. Durante os poucos encontros que tivemos antes do ocorrido, sentia que o engajamento no feminismo não era, para nenhuma delas, propriamente uma causa prioritária. Em uma conversa onde discutíamos a obra, O feminismo é para todo mundo¹¹³, de bell hooks, em que lancei a elas a seguinte pergunta: você se considera feminista? Nenhuma delas respondeu com veemência que sim, mas, ou que achavam que sim, ou que eram simpáticas à causa. Camila respondeu que não poderia se considerar feminista porque não tinha conhecimento teórico sobre o assunto. Eu respondi que, se pensássemos como bell hooks, isto não era necessário, mas sim, apenas saber que você é contra a opressão de gênero e o sexismo. Ela disse, então, que sim, que “se era por aí, talvez fosse” ...

Estas dúvidas, estes “talvez” que permeavam nossas discussões foi o motivo que me fez questionar aquele processo. Nele, eu queria mergulhar nas nossas narrativas, recolher as histórias delas, de suas mães e de suas avós sobre violência e opressão. Mas quando pedi a elas um primeiro exercício que era, entrevistar suas mães, nenhuma delas o fez. Havia algumas justificativas como falta de tempo, falta de oportunidade, etc, mas percebi que a dificuldade delas estava justamente em tocar nestas questões, que para mim, eram cruciais.

Neste mesmo momento, outras atividades precisavam da nossa atenção, especialmente a viagem à Rússia, que à esta altura, havia se tornado uma turnê. O Festival Internacional do Pacífico, em Vladivostok e o Festival Chekhov, que são parceiros, haviam nos convidado para realizar mais apresentações em outras cidades russas. A turnê se iniciaria no final de setembro em Vladivostok, integrando o Festival do Pacífico, passando por Moscou e terminando em Ekaterimburgo. A fase de pré-produção para esta empreitada necessitava de nosso empenho máximo e o interesse no novo processo, A Balsa da Medusa, foi minando.

Além disso, a temporada de editais públicos estava aberta e a todo vapor, e Camila e Taís queriam inscrever novos projetos. Existiam abertas as linhas de montagem, circulação e manutenção de grupo no Fundo de apoio à Cultura e para montagem e circulação na Caixa Cultural. Eu, afastada deste trabalho por conta da dedicação à pesquisa, deixei a cargo delas as inscrições. Quando vieram compartilhar

¹¹³ HOOKS, bell, O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2020.

comigo o que estavam preparando, me mostraram um rascunho de um projeto de manutenção de grupo que me causou desconforto.

O ponto que me chamou mais atenção, foi que elas não haviam incluído no rol de atividades, a montagem do novo processo que tínhamos iniciado: A Balsa da Medusa. Coloquei meus pontos e sugeri que integrássemos a montagem do espetáculo, assim como outras atividades que focavam em ações direcionadas às mulheres e ao teatro contemporâneo. Taís respondeu que elas quiseram propor coisas novas, “sair um pouco da questão do feminismo e das mulheres”, me lembro que disse algo como “podemos falar sobre outras coisas”. Colocaram também a questão de “dar um tempo” nesta proposta, devido à nossa relação com o FAC estar desgastada após a denúncia que fizemos.

Dias depois, eu tive uma conversa com Camila, onde eu expus a ela que não sentia o engajamento delas com as ideias e propostas que eu trazia e que havia me sentido sozinha quando o episódio da denúncia à Secretaria de Cultura havia escalonado. Ela me respondeu que entendia, mas que elas haviam ficado um pouco chateadas com a minha atitude de expor o caso nas redes. Surpresa, eu respondi a ela que apenas havia agido conforme víhamos discutindo em grupo, e que ela e Taís haviam concordado que o correto seria usar as redes para tentar reverter a situação.

Ela respondeu que sim, mas que não achavam que eu ia agir tão rápido e que antes de agir, eu iria pedir a aprovação delas. Não concordei e disse a ela que nem sequer havia pensado que isto seria necessário, pois elas sabiam exatamente o que eu iria postar e que, além do mais, eu não havia divulgado nada além dos fatos. Então, em tom de desabafo, ela me disse que, de uma certa maneira, elas não me reconheciam, que parecia que eu havia mudado, que eu estava bética, que havia passado a agir como um “trator” passando por cima de tudo quando o assunto tocava causas feministas, como se houvesse inimigos por todas as partes.

Ali, percebi algo que não pude nomear no momento, nem entender completamente. Apenas hoje e sobretudo após o que atravessei no ano de 2024 posso descrever. O feminismo para mim, não era apenas uma causa a favor da qual eu militava. Não era uma bandeira ou um produto, ele havia se tornado parte da minha ética e do meu ser político e social no mundo, ele é parte de como eu leio o mundo. Ser chamada de bética, e de certa forma, paranóica, me feriu, mas ao mesmo tempo, me mostrou o quanto tais questões eram importantes para mim e integravam meus

interesses e visões de mundo na vida e na arte, e o quanto eu me distanciava delas neste sentido.

Após analisar e narrar todas estas histórias de opressão de gênero que atravessamos nos últimos anos e perceber este desalinhamento da tríade Ada-Camila-Taís em relação ao feminismo, vejo, o quanto somos constantemente empurradas pelos dispositivos amoroso e materno (Zanello, 2018), para apaziguar, respirar fundo, evitar os conflitos. De acordo com os *scripts* impostos às mulheres (Zanello, 2018), performamos para separar as brigas e não para participar delas ou incitá-las, ganhamos a bailarina enquanto os meninos ganham o soldadinho de chumbo.

Se queremos/precisamos/desejamos alguma coisa que precisa ser negociada com o poder patriarcal é melhor não “bater de frente”. O melhor é agir estrategicamente, usando “artimanhas femininas” como, “pisar em ovos”, seduzir, ou mesmo, agir com astúcia, para que aquilo que precisamos/exigimos/almejamos, ainda que seja um direito, não represente uma ameaça ao poder patriarcal, e que sobretudo, não represente a perda de seus privilégios. Virginie Despentes trata deste assunto na obra Teoria King Kong¹¹⁴ quando reflete sobre como mulheres que conquistam poderes tradicionalmente masculinos acabam exacerbando sua feminilidade para contrabalancear o jogo.

A supervvalorização da feminilidade soa como um pedido de desculpas após a perda dos privilégios masculinos, uma maneira de se assegurar deixando-os seguros. “Sejamos livres, mas nem tanto. Nós queremos jogar o jogo, nós não queremos poderes ligados ao falo, nós não queremos assustar ninguém.” As mulheres diminuem-se espontaneamente, dissimulam o que acabaram de adquirir, colocam-se na posição de sedutoras, reintegrando o seu papel de uma maneira ainda mais ostensiva porque sabem que - no fundo – não passa de fingimento. O acesso aos poderes tradicionalmente masculinos mistura-se com o medo da punição. Historicamente, sair da jaula tem sido acompanhado de sanções brutais.¹¹⁵ (Despentes, 2011: 22)

Propor um projeto sobre “outro assunto” para “dar um tempo” no feminismo e poder “fazer as pazes” com a Secretaria de Cultura, como sugeriu Taís, é um bom exemplo disso. Outro, foi a atitude de Camila em me pedir, dentro da van no Rio de Janeiro, que eu fosse apaziguar as coisas com o cenógrafo, restituindo as “*good vibes*”

¹¹⁴ DESPENTES, Virginie, King Kong Théorie, Paris, Grasset, 2011.

¹¹⁵ Le sur-marquage en féminité ressemble à une excuse suite à la perte des prérogatives masculines, une façon de se rassurer en les rassurant. Soyons libérées, mais pas trop. Nous voulons jouer le jeu, nous ne voulons pas des pouvoirs liés au phallus, nous ne voulons faire peur à personne”. Les femmes se diminuent spontanément, dissimulent ce qu’elles viennent d’acquérir, se mettent en position de séductrices, réintégrant leur rôle, de façon d’autant plus ostentatoire qu’elles savent que – dans le fond – il ne s’agit plus que d’un simulacre. L’accès à des pouvoirs traditionnellement masculins se mêle à la peur de la punition. Depuis toujours, sortir de la cage a été accompagné de sanctions brutales. (minha tradução)

entre a equipe sob a justificativa de que ele não o faria porque era orgulhoso demais. Em sua visão, eu – uma mulher, para quem seria mais fácil deixar o orgulho de lado – deveria ir atrás do homem orgulhoso para resolver um problema que ele mesmo causou, ainda que este problema tenha sido me constranger e me desrespeitar perante a toda a equipe. Nos acostumamos a sobreviver assim, nos resignando, ou nos responsabilizando pelos erros dos homens em nome de uma paz comunitária.

Eu sou daquele sexo, daquele que deve se calar, que é silenciado. E que deve recebê-lo com cortesia, e ainda assim ter que mostrar a credencial. Caso contrário, é o apagamento. Os homens sabem por nós o que podemos dizer sobre nós mesmas. E as mulheres, se quiserem sobreviver, devem aprender a compreender a ordem.¹¹⁶ (Despentes, 2011: 137/138)

Por muito tempo, eu remoí este adjetivo *bética* dentro de mim. Como se isto fosse ruim, como se eu estivesse equivocada no mundo e devesse voltar a ser a boa menina “*good vibes*” que o patriarcado nos ensinou a ser. Assim agiu e age, minha avó, minha mãe, minha irmã, minhas amigas, assim, em alguns momentos, eu também agi, mas nem sempre... Desde pequena eu me irritava com as desigualdades de gênero dentro de casa. Lembro que eu e minha irmã, tínhamos que brigar com meus pais porque meu irmão era poupadão das tarefas domésticas. Quando meu irmão ficou maior e mais forte e nos envolvíamos em alguma disputa física, eu nunca deixava ele me bater e ia pra cima com tudo.

Na época, eu adorava assistir um seriado¹¹⁷ americano em que a heroína era uma policial durona de Chicago, a Katy Mahoney. Quando as disputas aconteciam, ele dizia: “lá vem a Katy Machone!” Fomos ensinadas que revidar, brigar, entrar em qualquer luta ou disputa é coisa de machos, e que meninas que desrespeitam estas regras são machonas e bélicas. Percebo hoje que, ao final, Camila e Taís tinham razão em não me reconhecerem, mas eu não havia mudado, na verdade, eu estava apenas desaprendendo uma educação.

¹¹⁶ Moi, je suis de ce sexe-là, celui qui doit se taire, qu'on fait taire. Et qui doit le prendre avec courtoisie, encore montrer patte blanche. Sinon, c'est l'effacement. Les hommes savent pour nous ce que nous pouvons dire de nous. Et les femmes si elles veulent survivre doivent apprendre à comprendre l'ordre. Qu'on ne vienne pas me raconter que les choses ont tant évolué qu'on est passé à autre chose. Pas à moi. Ce que je supporte en tant qu'écrivain femme, c'est deux fois ce qu'un homme supporte. DESPENTES, Virginie. King Kong Théorie. (minha tradução)

¹¹⁷ O seriado era Lady Blue (Dama de Ouro no Brasil). O programa TV Pirata, muito popular no Brasil nos anos 1980, parodiava a série americana onde a personagem se chamava Kate Machone.

CAPÍTULO 5

TORNAR-SE CAPITÃ

*Passei por todas as dificuldades de ser um marinheiro,
do começo ao fim, e se sou capitã de um grande navio oceânico,
todos os meus subordinados sabem que não vim da espuma do mar!*

Anna Scschetinina

Na primeira parte deste trabalho, relatei como a companhia surgiu e como nosso sistema migrou da criação coletiva (Trotta, 2008) para a criação em coletivo (Tenenblat, 2015) a partir de A Moscou! Um palimpsesto (2017). A partir daí, a decisão sobre “o que vamos falar?” – que até então, era coletiva – passou a ser individual, assim como as escolhas que envolviam a criação e execução de cenário, figurinos, desenho de luz, som, etc.

Este novo *modus operandi*, onde eu me tornei peça central, acarretou um novo *modus vivendi* na companhia, que só com o passar do tempo e com um olhar analítico, proporcionado por este trabalho, pude perceber. Neste capítulo, vou abordar as fricções e estranhamentos nas relações interpessoais dentro da companhia e como enxerguei, a partir deles, a necessidade de me deslocar do coletivo para trabalhar com maior autonomia e liberdade.

5.1 – Confiar na intuição

Como já mencionei na primeira parte deste trabalho, em 2012, a companhia, então formada pelos seus cinco integrantes: eu, Camila, Taís, Bresani e Fischer, viveu um momento de “quase morte” quando nos afastamos para viver outros momentos de carreira que não eram compatíveis com o grupo. Contei também, que passados três anos deste momento, em 2015, volto do meu mestrado na França, e convidou apenas Camila e Taís para montarmos As Três Írmãs e voltarmos aos palcos.

Na época, eu disse a elas que não queria vincular meu trabalho ao grupo, pois estava separada de Bresani, em fase de pleno desgaste emocional. Além de tudo, aquele

era para mim um momento de emancipação, onde vencia o medo de assumir a direção e a dramaturgia de um espetáculo e era importante assiná-lo sozinha.

Alguns meses depois, ao elaborarmos o projeto de montagem para inscrição no edital do Fundo de Apoio à Cultura, Taís ponderou que teríamos mais chances de aprovação se o tornássemos um projeto da companhia, podendo nos valer de um portfólio que já acumulava, na época, oito anos de experiência em teatro e produção cultural e três montagens no repertório. Enfatizou também, que seria um momento importante para o nosso grupo e que poderíamos fazê-lo como um retorno, sem a necessidade de que convidássemos Bresani para aquela criação ou mesmo Fischer, que estava afastado, no exterior. Os argumentos me fizeram sentido e assim procedi.

O projeto foi aprovado e cerca de um ano depois o recurso foi liberado para iniciarmos o processo. Nesta altura, eu e Bresani havíamos restaurado nosso casamento e o convidei para criar a luz e as fotos. Quando entramos no ano de 2018, convidei-o para dirigir um texto contemporâneo¹¹⁸ de um autor francês, que meu amigo, Marcus Borja, havia traduzido para o português e me convidado para realizarmos juntos. Bresani, que voltava a se “enamorar” pelo teatro, depois de quase seis anos longe da direção teatral, aceitou. Como Marcus não poderia estar em Brasília para realizar os ensaios, convidamos o ator, João Campos.

E assim, o espetáculo *O Encerramento do Amor* (2018) entrou para o nosso repertório. Rodrigo Fischer se juntava a nós, esporadicamente, para trabalhar na técnica de *A Moscou!* Um palimpsesto e assim, seguimos trabalhando como companhia, em relativa harmonia, com os dois projetos, que cumpriram temporadas em Brasília e em várias outras cidades, participando de muitos festivais desde 2017/2018 até a atualidade¹¹⁹.

Contudo, em 2023 após o processo da denúncia da Secretaria de Cultura, eu percebi que aquilo que eu havia sentido de início, em um lugar muito subjetivo e pessoal – uma sensação de isolamento meu em relação à companhia – se tornava concreto nas

¹¹⁸ O texto em questão é *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert traduzido por Marcus Borja em 2017.

¹¹⁹ Assim como *A Moscou!* Um Palimpsesto, *O Encerramento do Amor* também participou do FTB (Festival do Teatro Brasileiro) nas Etapas Recife (2019), Salvador (2022) e Rio de Janeiro (2024), e do Festival Internacional de Teatro de Brasília Cena Contemporânea (2018). *A Moscou!* Um palimpsesto realizou temporadas de circulação nacional financiadas pelo Fundo de Apoio à Cultura do DF, na Ceilândia e no Rio de Janeiro em 2021 e em São Paulo em 2022. Em 2024, a obra obteve o patrocínio da Caixa Cultural RJ para uma temporada no Rio de Janeiro. *O Encerramento do Amor* realizou temporadas de circulação nacional em São Paulo (2020 e 2022), Rio de Janeiro (2022) e em Porto Alegre (2022) financiadas pelo Fundo de Apoio à Cultura.

propostas do projeto de manutenção de grupo que Taís e Camila desenvolviam para o futuro da companhia.

Nela, estava claro que queriam resguardar a continuidade do trabalho da companhia independentemente da temática com a qual vínhamos trabalhando naqueles últimos oito anos em que eu estive na direção do grupo. Taís queria experimentar a comédia e trabalhar com outros diretores/diretoras, por exemplo. Camila, por sua vez, propunha resgatar projetos antigos, dirigidos por Bresani. Um deles inspirado no romance, *Mas não se mata Cavalo?*¹²⁰ e o outro tratava-se de *A História de Jerry e o Cachorro*.¹²¹ Mas eu queria continuar na minha linha de pesquisa, especialmente porque eu estava justamente vinculando minha prática a um trabalho de pesquisa acadêmica.

Precisava respeitá-las, mas confesso que fiquei bastante frustrada. Tanto porque via que não havia engajamento naquilo que eu trazia como diretora artística da companhia naquele momento, mas também em ver que apesar de todas as discussões durante e fora do processo de *A Balsa da Medusa*, o feminismo não as motivava como a mim. Tive que separar ali, minha frustração como mulher em relação às outras mulheres com quem eu trabalhava, da “vontade coletiva”, afinal, éramos três pessoas ativas na companhia, pensando os projetos e propostas, e eram dois desejos contra um.

Na época, quando compartilharam o rascunho do projeto comigo, me posicionei dizendo a elas que não via naquela proposta de manutenção de grupo nenhuma relação com o que eu pesquisava e me interessava enquanto criadora, mas que se sentissem à vontade para fazê-lo, eu apenas não iria participar. Disse também, que iria tentar arranjar um tempo para inscrever à parte a montagem de *A Balsa da Medusa*, que era o projeto seguinte ao qual eu queria e precisava me dedicar. Mas não consegui fazê-lo. Elas acabaram decidindo não inscrever o projeto de manutenção que haviam rascunhado, alegando falta de tempo.

Além do meu foco no feminismo, houveram outras questões que colaboraram para as constantes fricções entre nós. Já relatei neste trabalho, que desde 2008 era eu quem se encarregava da gestão e captação de recursos para os nossos projetos. Apenas a partir de 2015, com *A Moscou! Um palimpsesto*, Taís se juntou a mim e mais tarde, em 2020, com a participação do espetáculo no festival em Nova York, Camila se juntou às atividades de produção. Bresani retornou à companhia como

¹²⁰ McCOY, Horace, *Mas não se mata cavalo?*, São Paulo, Abril, 1982.

¹²¹ Peça dirigida por Diego Bresani a partir de *A história do jardim zoológico* de Edward Albee.

iluminador, fotógrafo e diretor, mas sempre deixando muito claro que não gostaria de se envolver na produção. Então, à esta altura (2023), tal atividade era gerida pela tríade Ada - Camila - Taís.

Apesar de ter sido uma fase exitosa, sempre houve também uma dificuldade em nos alinharmos em um mesmo *modus operandi*. Cada uma produzia como sabia, com base em suas próprias experiências e nem sempre conseguíamos convergir como uma equipe harmônica. Para mim, se de um lado a entrada delas foi muito positiva, pois eu já não era a única responsável por manter a companhia em atividade, do outro, eu precisava abrir meu *modus operandi* e aprender a descentralizar, o que não foi uma tarefa fácil.

Embora elas tivessem seus *know-hows* de produção, elas nunca haviam trabalhado com os projetos do Fundo de Apoio à Cultura e da Secretaria de Cultura, que foram os projetos que mais aprovamos nestes anos. Eu, de fato era a mais experiente, tanto na elaboração de projetos, quanto em todas as fases de produção de um projeto aprovado: pré-produção, produção e pós-produção. Desta maneira, eu acabava ocupando um papel pedagógico, e isto, de alguma maneira, talvez tenha contribuído para alguns conflitos internos.

Eu sempre tive habilidade para me expressar através da escrita e em especial para defender minhas ideias através dela, mas, para além disso, havia o fato de que, naquele momento, todos os projetos que inscrevíamos estavam ou relacionados a A Moscou! Um palimpsesto ou ao Encerramento do Amor, e mais tarde à criação de Júpiter e Gaivota. É impossível viver sem o teatro!, projetos que eu havia idealizado e trazido para o grupo e dos quais eu tinha naturalmente, maior propriedade. Sendo assim, era naturalmente difícil para ambas descrever e defender uma proposta alheia. Quando eu não podia elaborar projetos e me ausentava da atividade, Camila constantemente dizia, que estavam conseguindo concretizar tudo que dizia repeito à planilhas, orçamentos, cronogramas, etc, mas que precisavam de mim para o planejamento estratégico e sobretudo, para a escrita de textos como apresentação, justificativa, objetivos, etc, dizendo: “você é a cabeça da coisa”.

Eu era a cabeça, mas não, uma líder autônoma. A definição de uma hierarquia entre nós nunca aconteceu. Taís, como eu, tem um perfil muito claro de liderança e chegou com um *background* de produção que vinha de fora e de outros modelos, e que muitas vezes contrastava com o meu. Camila, a priori, posicionava-se em um lugar de assistência ao que eu e Taís demandávamos, e depois, também começou a agir com

mais autonomia, trazendo outros modos de produção que contrastavam com os nossos... Percebo, hoje, que boa parte dos estranhamentos nas nossas relações poderiam ter sido evitados, se as relações hierárquicas entre nós tivessem sido abordadas, sem que fossem um tabu, resolvidas e definidas.

Devido ao acúmulo de funções que eu somava, minha carga de trabalho era sempre maior que a delas e como além de trabalharmos juntas na captação e na produção, também trabalhávamos no palco, a nossa relação foi se desgastando. Não trabalhamos só com a companhia e não recebemos uma remuneração fixa para as atividades de produção, que são feitas entre as pausas e respiros dos outros trabalhos/atividades, e frequentemente na correria...

O que acabava acontecendo era o bom e velho “deixa que eu deixo”, e coisas parecidas com a fábula do cachorro que tem três donos, mas que acaba passando fome porque um dono sempre acha que outro já deve ter dado comida. Em resumo, nosso trabalho de produção estava sempre em um lugar secundário em nossas vidas e prioridades do dia a dia, e muitas vezes, especialmente quando viajávamos, aquilo que não tinha sido feito, resolvido, previsto e providenciado, acabava “explodindo” na minha mão na hora da montagem ou durante a turnê do espetáculo, o que me deixava extremamente sobrecarregada e frustrada.

A situação passou a mudar quando conhecemos Elenor Cecon, em São Paulo, que trabalhou como nosso produtor local nas temporadas de A Moscou! Um palimpsesto na Galeria Dandi em 2022. Tive uma grande sintonia com sua forma de trabalhar e percebi que ele, sendo somente produtor e trabalhando na praça de São Paulo há muitos anos, tinha uma experiência, poder de resolução e proatividade que nenhuma de nós dispúnhamos. Sentia-me completamente segura com ele e vi que muito do trabalho de produção que eu acumulava, eu poderia confiar a ele sem frustrações ou problemas.

Também me senti mais confortável para trabalhar com alguém que eu pudesse demandar e cobrar sem colocar em risco uma relação pessoal de amizade e com quem as relações hierárquicas estivessem muito claras e definidas sem que isto fosse um problema, o que não era o caso entre nós três. Em 2023, ao definir a equipe que viajaria para a turnê na Rússia, conversei com Camila e Taís que gostaria que ele fosse nosso produtor principal e que elas ficassem em um papel de assistência a ele. Elas não se opuseram a isto, achando uma vantagem poderem estar mais livres para dedicarem-se aos seus trabalhos como intérpretes.

Um outro fator que influenciou consideravelmente meu lugar diferenciado na companhia, foi a constituição da mesma como uma empresa. Em 2016, justamente para poder participar de editais públicos que exigiam um CNPJ, me tornei microempreendedora individual (Mei). No início de 2023, precisávamos estabelecer um contrato com os festivais russos através de uma micro-empresa (ME). Como já havia algum tempo que identificávamos uma necessidade de constituir um CNPJ para a companhia para que tivéssemos mais alcance na captação de recursos para projetos, conversamos sobre a alternativa de eu alterar o nome da minha micro-empresa individual para Companhia Setor de Áreas Isoladas LTDA, migrando-a para ME. Concordamos, as três, que era uma boa estratégia, uma vez que o grupo estaria vinculado a um CNPJ com sete anos de atuação em projetos culturais, o que lhe conferia maior crédito para atuar no mercado.

Consideramos também a hipótese de torná-la uma sociedade, mas Camila estava impedida de fazê-lo, devido à sua outra empresa, na qual já atua em sociedade, e preferimos continuar com o mesmo status, onde eu sou a única representante legal da empresa. A partir daquele momento, como eu passei a responder juridicamente por todo e qualquer contrato que firmássemos, passei também a me responsabilizar sozinha pela administração dos projetos da companhia, e sendo assim, me posicionei de uma maneira mais autônoma em relação à tomada de decisões em relação a quaisquer contratos com empresas ou prestadores de serviços.

Hoje, completados quase 10 anos que atuo na companhia dirigindo e produzindo meus próprios projetos, dos quais, cinco anos foram também compartilhados com esta pesquisa, percebo que aquela minha intuição em assinar sozinha meus projetos lá em 2015, não estava equivocada. Para além da necessidade do distanciamento de um grupo onde trabalhava também o meu marido e do sentimento de emancipação, havia uma outra justificativa para separar meu trabalho do coletivo.

Contudo, naquela época eu não sabia e nem poderia saber que o meu impulso vinha da necessidade genuína de descobrir uma voz autoral e política “um anseio de falar, de ter uma voz, e não qualquer voz, mas uma que pudesse ser identificada como pertencente a mim” (hooks,2019: 24). Foi preciso passar por muitas temporadas, escritas de projetos, leituras, conversas, conflitos, analisar e refletir sobre as minhas aspirações enquanto criadora, para entender que aquilo que me empurrava em direção à escritura era a necessidade de erguer AQUELA voz, uma voz idealista e política.

Assim como não poderia saber que esta voz, não seria sempre compatível aos desejos e interesses de criação da companhia.

5.2 – Surfar Ondas Gigantes

Em setembro de 2023 fomos para uma turnê de vinte dias com o espetáculo A Moscou! Um palimpsesto, na tão sonhada Rússia. Não sem sentir muito receio do que nos aguardava lá em termos políticos. Toda a equipe sentia a empolgação do que estávamos por realizar, mas ao mesmo tempo, uma certa angústia causada pela guerra contra a Ucrânia. Ao sermos recebidos pela equipe de produção dos festivais, encontramos pessoas bastante acolhedoras, altamente especializadas em suas funções e que demonstravam uma admiração e um respeito pelo nosso trabalho que surpreendeu e encantou a todos. Fiquei surpresa em ver que a equipe de direção e coordenação dos festivais das três cidades era composta quase que integralmente por mulheres. Era muito emocionante ver aquela rede de mulheres organizando e gerindo eventos tão grandes e importantes. Fiquei feliz em ver a representatividade feminina em tantos postos de liderança e confiança.

O que me deixava intrigada, era que, embora estivéssemos convivendo em uma espécie de “bolha”, rodeados por pessoas do mundo da arte, ninguém falava abertamente sobre o conflito com a Ucrânia. Se referiam à guerra como “vocês sabem o momento difícil que estamos vivendo” e apenas de alguns estudantes, em Moscou, ao final das apresentações, ouvimos que era um alívio assistir nosso espetáculo e as questões que ele trazia, pois, o teatro no país deles estava morrendo, e os diretores e diretoras mais interessantes ou tinham se exilado ou estavam presos(as). Em geral, não havia muito espaço para iniciar qualquer diálogo sobre a guerra e nas ruas se vivia normalmente como se nada estivesse acontecendo.

Sentimos na pele como a arte teatral na Rússia é parte essencial daquela cultura e como os artistas de teatro são valorizados e prestigiados. Concedi entrevistas para os principais veículos russos de comunicação nas três cidades, tínhamos casas lotadas em todos os dias de apresentações que aplaudiam o espetáculo de pé por mais de dez minutos. Tivemos debates super enriquecedores com uma plateia ávida por conhecimento, curiosa e cheia de perguntas interessantes e instigantes. Ouvi de críticos e pessoas do público, que a dramaturgia era nova, mas, trazia nela a essência de

Tchekhov. Em geral, o que chegava para nós é que este Tchekhov à brasileira e feminino fazia a obra original ganhar sentido hoje.

Um dos pontos mais positivos dessa jornada, foi ir percebendo o quanto aquela equipe que eu já tinha sentido desconfiar de mim outras vezes, passava a me olhar de outra forma, com mais admiração e respeito. O ponto negativo foi também perceber que para esta validação acontecer, foi necessária uma legitimação “gringa” do meu trabalho, e acredito que isto tenha muito a ver com um pensamento colonizado. Precisamos da aprovação dos “superiores” para acreditar em nosso próprio trabalho e nas nossas lideranças, ainda mais, se elas são femininas.

O fato é que aquela experiência, me fazia também ficar cara a cara, com o tamanho dos desafios, riscos e responsabilidades aos quais eu escolho e gosto de me submeter na vida e na arte. Bresani, outro dia, me disse que eu sou como os(as) atletas de surf que se especializam em surfar ondas gigantes. Confesso que quando saí do Brasil, tive bastante receio de como o espetáculo seria recebido, afinal eu estava reescrevendo a obra de um cânone literário russo, sob um olhar feminista e como mulher terceiro-mundista. Além disso, estava eu, no meio da Rússia de Putin, em plena guerra, falando abertamente à televisão e a todas as mídias sobre minha pesquisa na escrita feminista no teatro.



Figura 49: Turnê de A Moscou! Um palimpsesto na Rússia. Set/out de 2023. (Fotos: arquivo pessoal)

A turnê tinha começado por Vladivostok, e nos dois primeiros dias em que descansávamos das 40 horas de viagem e nos acostumávamos com um fuso horário de 13 horas de diferença, fizemos alguns passeios organizados pelo festival. Dentre eles, um tour pela cidade onde paramos em um local que me marcou, a praça Anna Shchetinina, onde havia um monumento em homenagem à primeira mulher capitã de um navio oceânico do mundo, a russa, Anna Shchetinina. Enfrentando diversos preconceitos ela conseguiu se formar na escola de marinheiros de Vladivostok e depois de ter feito muito trabalho “sujo” e pesado para ser respeitada pelos colegas marinheiros, conseguiu destacar-se e ser assistente sênior do capitão, até ser convocada para assumir seu primeiro navio.



Figura 50: Foto 1: Retrato de Anna Shchetinina em 1972 (Fotos: Gueórgui Zelma/Sputnik). Foto 2: Anna com seus alunos, em Vladivostok. (Foto: Iúri Murávin/TASS)

Sempre tive admiração por navegadores, a ideia de sair para um oceano infinito responsável por um navio e toda uma tripulação, sob riscos previsíveis e imprevisíveis sempre me fascinou, e a história de Anna me emocionou. Acho que o fato de eu ser também uma mulher atravessando o mundo até o extremo oriente russo, com aquela “trupelação”, literalmente do outro lado do mundo, me fez, guardadas as proporções, me identificar com ela. Ao final do passeio, visitamos um outro monumento, que ficava inclusive, em frente ao nosso hotel. Este era uma homenagem à Tchekhov, que também havia passado ali, em 1890, rumo à sua expedição para a ilha de Sacalina.



Figura 51 - Eu, Camila Meskell e Ana Paula Braga (As três irmãs) com o monumento de Tchekhov. Set/2023. (arquivo pessoal)

No último dia da temporada em Vladivostok, abri as cortinas das janelas do meu quarto de hotel que davam para o mar, queria fazer uma foto daquela vista antes de ir embora. Vi ao longe, um veleiro. Fiquei observando uma ilha que tinha ao fundo, passando por ela, se chegava no Japão. Lembrei da ilha de Sacalina, que estava tão próxima dali, pensei em Tchekhov e na verdadeira cruzada que teve que fazer para chegar até ali, de trem, de navio, de charrete, para ir atrás do desconhecido, para escrever um livro... Olhando o mar pensei em Anna e sua coragem para conseguir se tornar capitã... Enquanto eu olhava aquele veleiro, pensava em toda a coragem de que somos feitos e às vezes esquecemos e sobre o quanto é recompensador surfar uma onda gigante. E então, sei lá por quê, eu pensei na Gaivota. Pensei que era hora de finalmente, “desengavetar” aquela Gaivota.



Figura 52: Vista da minha janela em Vladivostok com o veleiro mencionado acima. Setembro de 2023 (Fotos: arquivo pessoal)

A experiência na Rússia, me fez acordar para a minha própria coragem. Era como se eu tivesse ido até ali para não duvidar mais de mim, para não deixar que a voz da impostora viesse me desanimar, como já havia acontecido algumas vezes. Eu era capitã sim, e qual era o problema? Durante estes dez anos escrevendo para o palco, produzindo e gerindo a companhia, sempre senti como se assumir o manche fosse algo presunçoso demais. Ver que não preciso temer o fato de ser uma mulher no comando e nem me desculpar por querer ser, foi libertador. Eu havia “comido muita farinha”, como diz minha mãe, para chegar até ali, tinha estudado muito, trabalhado muito, atravessado inúmeras adversidades com o teatro na vida. Eu merecia receber aqueles aplausos de mais de dez minutos, aqueles buquês enormes de rosas vermelhas e tantos presentes maravilhosos e significativos que recebi das diretoras dos festivais. É como se sempre tivesse habitado em mim uma auto-punição que me impelia a ficar resguardada na sombra de algo ou de alguém. Surfar aquela onda gigante me devolveu a minha auto-confiança.

No dia que visitamos a praça com o monumento de Anna, pedi para alguém tirar uma foto minha com o busto dela, e alguém da equipe disse, “olha aí, a nossa capitã!” e assim, eu me vi, pela primeira vez uma capitã. Este sentimento de emancipação, este auto-reconhecimento fizeram-me adquirir uma outra postura dentro da companhia

durante o novo processo de criação que estava por vir. Ele me fez ser forte para ter toda a autonomia que eu queria e precisava ter. Depois disso, vieram outras ondas gigantes e é sobre elas que falarei a seguir.



Figura 53: Foto 1: Busto de Anna Sshetinina em Vlasivostok. Foto 2: Eu no momento mencionado acima. Setembro de 2023. (Fotos: arquivo pessoal)

PARTE III

APRENENDENDO AS LÍNGUAS DE MEDUSA

CAPÍTULO 6

APRENENDENDO A FALAR

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito — a voz liberta.

bell hooks

Em 1968 Jo Freeman escreveu The BITCH Manifesto¹²², onde enumera as características, psicológicas e físicas da verdadeira *bitch*, palavra que em português seria traduzida usualmente como cadelas, cachorras, vadias, putas, etc. De acordo com Freeman, *bitches*

são agressivas, assertivas, dominadoras, arrogantes, mentes fortes, malvadas, hostis, diretas, objetivas, sinceras, maliciosas, casca grossa, teimosas, depravadas, autoritárias, competentes, competitivas, inconsistentes, barulhentas, independentes, obstinadas, exigentes, manipuladoras, egoístas, compulsivas, realizadoras, esmagadoras, ameaçadoras, assustadoras, ambiciosas, duronas, atrevidas, masculinas, impetuosas e turbulentas. Entre outras coisas.¹²³

Durante a maior parte do texto, descrevendo minuciosamente as características de mulheres assim rotuladas, ela busca ressignificar a palavra, retirando sua carga pejorativa, para mostrar que na verdade, *bitches* não são aberrações, mas sim, mulheres que não aceitam e/ou não se enquadram nas normas do bom comportamento dos papéis de gênero impostos pelo patriarcado. Segundo a autora,

Uma verdadeira Bitch é autodeterminada, mas o termo “bitch” é usualmente aplicado com menos discernimento. É uma depreciação popular para derrubar mulheres altivas que foi criado por homens e adotado por mulheres. Como o termo “nigger” (preto),

122 O artigo foi primeiramente publicado em 1968, em Notes from the Second Year ed. by Shulamith Firestone and Anne Koedt, 1970. Disponível em <https://www.jofreeman.com/joreen/bitch.htm> (acessado em 22 de janeiro de 2025)

123 A tradução que utilizei aqui foi retirada do site medium.com referenciada como “tradutora desconhecida”, revisada por mim. Disponível em <https://medium.com/arquivo-radical/the-bitch-manifesto-59d868a8c6df> (acessado em 22 de janeiro de 2025)

“bitch” serve a função social de isolar e desacreditar uma classe de pessoas que não se conformam aos padrões de comportamento socialmente aceitos. (Freeman, 1968)

Se trago a palavra *bitch* para abrir um capítulo sobre aprender a falar é porque só comecei a libertar a minha voz, na acepção hookiana da palavra, quando me permitiu agir como uma. Todas as vezes que eu me impunha, dava a palavra final como diretora ou tomava uma decisão difícil, deixando os afetos de lado, logo depois eu me sentia uma *bitch*, ou seja, uma daquelas mulheres que geralmente são “acusadas de dominação quando fazem o que seria considerado natural por um homem.” (Freeman, 1968).

No primeiro semestre do doutorado, eu procurei uma médica ayurveda para resolver alguns problemas de saúde. Durante a consulta, que durou quase três horas, relatei minhas queixas de saúde física e mental. Eu trouxe a ela aquele meu medo incial de não conseguir conciliar maternidade, doutorado, prática teatral e vida pessoal. Então, ela me trouxe uma metáfora-lição: “quando queremos escalar algo muito alto, não se pode fazê-lo sem abandonar a carga desnecessária ao pé da montanha.” Disse-me que era como se eu estivesse teimando em escalar a minha montanha com uma mochila cheia de pedras nas costas, e que mais cedo ou mais tarde, se eu quisesse concluir a escalada, eu precisaria ir me livrando delas.

Ela estava certa, eu estava teimando. E estive teimando durante grande parte do percurso. E só muito recentemente, lembrei novamente destas palavras, justamente quando entendi que para concluir este doutorado e descobrir uma voz autoral e política na escrita de palco eu fui, sem perceber, soltando a carga e seguindo em frente. E nem sempre isto me trazia um sentimento de leveza. Muitas vezes eu me sentia apenas uma *bitch*.

Me vi encerrando ciclos profissionais que não eram mais frutíferos, ou que haviam se tornado até mesmo tóxicos, e sentia-me uma verdadeira *bitch*. Exatamente como também me senti uma *bitch* quando comecei a expor as minhas histórias pessoais de opressão, que envolviam muitos afetos, na escrita de Júpiter e a Gaivota. É impossível viver sem o teatro! (2024) e deste trabalho, para de alguma maneira buscar redenção de um sofrimento e inspirar outras *bitches* a fazê-lo pois, “*bitches* buscam suas identidades estritamente através delas mesmas e do que elas fazem. Elas são sujeitos, não objetos” (Freeman, 1968).

Assim como sabia que muitas pessoas também devem ter me chamado assim ao virar as costas depois de alguma conversa difícil, dizendo ou pensando: *bitch!* Ou

mesmo, quando precisei teimar com alguns homens com quem trabalhei, alguns deles referências incontestáveis em suas áreas, para fazer valer a minha vontade/leitura na minha própria escritura de palco em detrimento da opinião deles do que era “mais adequado”, “menos arriscado” ou “mais sensato” pois, “elas são independentes teimosas e acreditam que são capazes de fazer qualquer coisa que elas quiserem” (Freeman, 1968).

Ler o manifesto de Freeman foi libertador porque foi exatamente uma *bitch* que me senti ou achei que me sentiam, quando fui migrando do tom de *boa menina* para o de uma *bitch*. A diferença é que antes de encontrar seu texto eu me sentia péssima em estar sendo uma, e agora, eu me sinto uma BITCH que tem “orgulho de declarar que é uma Bitch, porque Bitch é Linda. Deve ser um ato de afirmação por si mesma e não de negação por outros.” (Freeman, 1968).

Então, é sob esta nova leitura da palavra que eu compartilharei neste capítulo o processo de criação de Júpiter e a Gaivota. É impossível viver sem o teatro!, a segunda peça da trilogia tchekhoviana e resultado desta pesquisa. Nele me concentrarei em relatar como as relações interpessoais no processo me impulsionaram a erguer a voz (hooks, 2019) desta verdadeira *BITCH* que surgiria na própria escritura do espetáculo, da qual tratarei no próximo capítulo.

6.1 – Uma bitch só faz o que quer

Em uma entrevista, durante a temporada de A Moscou! Um palimpsesto em Moscou, em 2023, uma jornalista me perguntou sobre o projeto da trilogia tchekhoviana e qual seria o próximo espetáculo. Eu, mesmo sem ter a absoluta certeza do futuro, mas muito motivada por aquele *insight* recente em Vladivostok, disse que a próxima seria A Gaivota. Em seguida, ela me perguntou se eu cogitaria a possibilidade de colaborar com algum teatro/artistas russos para criar um espetáculo lá, e eu respondi que sim. Mas a verdade é que esta última ideia nunca tinha passado pela minha cabeça, nem ao menos imaginava que algum dia isto poderia acontecer.

Durante o tempo de pausa no processo de A Balsa da Medusa, imposta pela pré-produção e turnê na Rússia, eu repensei a proposta dramatúrgica para um solo e assim que chegamos de viagem, em outubro de 2023, eu dividi com as atrizes, os motivos que me levaram a esta escolha. Elas se mostraram bastante compreensivas e um tanto

desapegadas da ideia de seguir com o projeto, o que para mim, confirmou aquela minha sensação de falta de conexão delas com o mesmo.

Logo em seguida, em novembro, aprovamos um edital para realizar uma residência artística no Espaço Cultural Renato Russo, em Brasília. A priori, eu vi ali, a possibilidade de finalmente ter um espaço apropriado para desenvolver o solo – estávamos há anos sem uma sede – mas, fiquei com aquela gaivota sobrevoando meus pensamentos. Tentei me convencer sobre a inviabilidade do projeto naquele momento, devido a minha necessidade de dedicação à escrita da tese para a conclusão do doutorado e sobretudo, à falta de recursos.

Nesta época, meu amigo, Rômulo Mendes, havia perdido o pai e saí com ele para conversar. Conteи a ele que estava pensando na gaivota. Ele havia interpretado Trepliev na primeira versão, em 2018 e tinha tentado, junto com Camila, me convencer a voltar com a peça, mas, eu nunca me animava. Quando toquei no assunto, ele, muito animado, me dizia que tinha chegado a hora, o tempo havia passado, e que ele se sentia maduro para entender e viver o personagem. Disse-me, cheio de empolgação, que faria o que fosse possível para ajudar a conseguir recursos e fiquei de pensar.

Dias depois, encontrei uma amiga, atriz de São Paulo, formada no CPT¹²⁴, com quem eu havia retomado o contato há pouco tempo. Ela havia passado dez anos fora do Brasil, acompanhando seu marido diplomata. Neste momento, ela tentava aproveitar a oportunidade de estar finalmente de volta ao Brasil para voltar ao teatro. Nos encontrávamos esporadicamente para conversar e trocar figurinhas maternas, e para as nossas filhas, de idades próximas, brincarem juntas. Neste dia, tínhamos saído para jantar e ela me contava sobre o quanto estava cansada de ficar indo e vindo de São Paulo, onde estava toda sua rede de contatos, para tentar trabalhar como atriz e equilibrar a vida materna. Eu contei a ela sobre o projeto da residência e meu impasse – começar ou não o processo de um novo espetáculo – mas, quando mencionei que se tratava de *A Gaivota*, ela ficou eufórica.

Começou a relatar o quanto já tinha sonhado em fazer a peça, sem encontrar ninguém que se propusesse a montá-la, o quanto ela era apaixonada pela personagem Nina, com quem se identificava profundamente. Nina tem o sonho de se tornar atriz e está disposta a pagar o preço que for necessário para isto. Um homem, Trigórin, por quem se apaixona perdidamente, parece lhe aproximar deste sonho, mas termina por

¹²⁴ Centro de pesquisa teatral fundado por Antunes Filho em 1982 em São Paulo.

quase destruí-la, fazendo com que ele minasse a cada dia. Trigórin a faz desacreditar de seu potencial, envolvendo-a em suas próprias frustrações com a carreira artística.

Ela me conta que durante este “exílio” de 10 anos sem o teatro, tentou se agarrar como pode à prática, fazendo oficinas, cursos, escrevendo projetos, mas que só encontrou paz, quando começou a escrever um romance, ainda inacabado, trabalho de um mestrado profissional em escrita criativa que ela havia começado a cursar à distância e cuja personagem principal era uma espécie de fusão entre ela e Nina. Então, ela me pede que eu lhe desse a oportunidade de integrar o elenco se eu decidisse por montar a peça durante a residência no Espaço Renato Russo.

Sai desta conversa decidida a confiar na minha intuição e encarar aquela onda gigante que eu via se formar no horizonte... Eu sabia que começar a ensaiar aquela peça, naquele momento, era uma atitude inconsequente. Afinal, eu convocaria um elenco numeroso para começar um processo que não tinha nenhum recurso aprovado e nem previsão de estreia. À época, eu estava sem bolsa de pesquisa e sem outros rendimentos. Também sabia o quanto complicado seria levar dois processos juntos e ainda escrever a tese, mas alguma coisa me empurrava naquela direção. Eu havia protelado aquela volta à Gaivota o quanto pude, afinal, já faziam cinco anos desde aquelas apresentações no Teatro Garagem em 2018. Contudo, minha intuição apontava para A Gaivota como o caminho certo, embora parecesse uma verdadeira loucura.

Foi então, movida por tudo isto e confesso, por um desejo romântico que tinha sido nutrido pela energia daqueles dois atores que falavam tão apaixonadamente da peça, de viverem Trepliev e Nina quase como uma necessidade vital, que decidi fazer as duas coisas durante a residência: começar o processo de A Gaivota e da Balsa da Medusa.

Esta minha teimosia inconsequente foi a primeira coisa que Bresani me apontou quando comuniquei a ele a minha decisão. Disse-me que eu estava repetindo o mesmo erro da última vez: começando um novo processo, com muitas pessoas envolvidas, sem patrocínio, empolgada por pessoas que estavam altamente motivadas, mas que, mais tarde, sentiriam o peso das próprias escolhas e “sobraria” para mim. Disse também que eu estava perdendo o foco da pesquisa e me afastando da tese. Em tudo o que ele dizia eu sabia que ele tinha razão, mas como disse, algo me empurrava e fazia muito sentido e eu ainda não sabia dizer o que era.

Teimando, peguei um caderno e comecei a rabiscar o nome dos personagens e fui pensando qual deles eu poderia cortar para evitar um elenco numeroso demais. Da

última vez, havia suprimido quatro deles e fundido alguns personagens marginais, mas sabia que aquilo não tinha dado certo. Diferente de As Três Irmãs, lendo e relendo A Gaivota durante todos estes anos que se passaram, estudando o texto em análise ativa durante a residência em São Paulo, eu via, claramente, a singularidade de cada uma daquelas figuras complexas e legítimas que Tchekhov havia criado. Em alguns momentos sentia raiva por ele ser tão bom nisso, e que em A Gaivota ele havia o feito tão magistralmente, que não conseguia pensar em cortar quase nenhum personagem sem ter a certeza de estar dando um tiro no pé.

Ao final, resolvi retirar apenas os empregados, que possuíam duas ou três entradas na peça e o personagem do administrador da fazenda, Chamráiev, que fundi com a personagem Polina, sua esposa. Então, disse: “não vai ter jeito, eu vou ter que fazer uma peça com dez atores e é isso aí!” Convidei as duas outras atrizes que eu havia chamado para integrar a Balsa da Medusa, para viverem Macha e Polina. Camila para fazer Arkádina e Mariana¹²⁵ para Nina. Quanto aos homens, convidei um experiente ator de Brasília, Chico Sant’Anna, para viver Dorn, o médico e amante de Polina. Gil Roberto para Sórin, e quanto a Medvedenko e Trigórin, convidei dois atores que mais tarde saíram do processo por motivos que exporei daqui em diante, utilizando nomes fictícios.

Quanto ao solo, A Balsa da Medusa, convidei Camila para dirigir. Ela se surpreendeu com o convite. Eu disse que talvez fosse melhor eu estar na dramaturgia e em cena, mas precisava de um olhar de fora e que confiava nela parra isso. Ela aceitou.

6.2 – Uma bitch não tem coração

Um dos maiores impactos que a experiência na Rússia com A Moscou! Um palimpsesto causou em mim, foi que o fato de estar sendo cobrada por uma obra de “excelência artística” – conforme regia o contrato que assinei com os festivais – me fazia assumir as fragilidades daquela obra. Eu sempre gostei de submeter meu trabalho, seja ele prático ou teórico, ao olhar de pessoas rigorosas e sinceras, porque é geralmente assim que eu olho para outros trabalhos e para o meu próprio trabalho. Ao fazer isto, eu fui obrigada a aceitar as fragilidades de algumas escolhas naquela obra, escolhas que eu tive que “peitar” ao longo da estrada.

¹²⁵ Devido a esta atriz estar envolvida em episódios de opressão de gênero que relatarei mais adiante, optei por utilizar um nome fictício para proteger sua identidade.

Mas agora, era diferente. Eu tinha a chance de remontar aquela minha gaivota que havia me causado tanta frustração em 2018. Eu sabia que uma das suas maiores fragilidades residia na dramaturgia e este problema dizia respeito só a mim. Mas outra, dizia respeito à atuação de alguns intérpretes e desta vez, fui bem mais rigorosa na definição do novo elenco. Eu necessitaria de atrizes e atores com alto poder de abstração, um elenco que compreendesse a complexidade daquelas figuras tchekhovianas e fosse capaz de vivê-las trazendo todas as suas camadas, o que não era o caso de alguns atores e atrizes com quem havia trabalhado na primeira versão.

Mesmo que eu tenha bastante prazer em dirigir atores e tenha me dedicado bastante tempo em pesquisar, colher ferramentas e praticar esta arte, eu sei quando esgoto as minhas capacidades para ajudar intérpretes a amadurecerem seu trabalho de composição. Existem limitações, crenças cristalizadas, barreiras de escuta e comunhão que, hoje, eu entendo que escapam ao meu acesso. Desta vez, eu queria trabalhar com atores experientes, sensíveis, flexíveis e que respondiam mais rápido às minhas demandas. E para ser rigorosa nesta escolha, precisei passar por cima dos meus afetos pessoais.

O elenco da primeira versão era composto por sete atores: quatro mulheres, das quais permanecemos eu e Camila, e três homens, dos quais permaneceram Renato (nome fictício) e Rômulo Mendes. Tive o cuidado de avisar os(as) atores(atrizes) que participaram da primeira versão – e que eu não convocaria nesta – que íamos remontar o espetáculo com um novo elenco. Alguns intérpretes receberam a notícia com tranquilidade, embora eu saiba que não era uma notícia nada fácil, mas, não foi o caso de uma das atrizes, que havia interpretado Nina. Disse-me muitas coisas ofensivas, dentre elas, que eu destruía seu sonho de viver a personagem, que eu não considerava todo o empenho que ela teve na primeira montagem e durante os anos que se seguiram – ela havia se mudado para São Paulo e por algum tempo tentava vender o espetáculo por lá – se apegando ao fato de que continuamente ela havia me dito que se voltássemos com a peça ela faria qualquer coisa para estar em Brasília... Tentei explicar a ela que não era pessoal, mas não adiantou, e ela cortou relações comigo.

Uma outra medida rigorosa, foi comunicar à Taís e à Camila, que eu preferia trabalhar com o produtor Elenor Cecon, com quem tínhamos viajado para a Rússia, e pedi que se afastassem da produção dos projetos que eu dirigia e que viesse a dirigir na companhia, incluindo A Moscou! Um palimpsesto. No entanto, especificamente para o processo de montagem de Júpiter e a Gaivota, combinei com a Camila de trabalharmos

em parceria, uma vez que ela integrava o elenco e que Elenor, que não mora em Brasília, não poderia acompanhar o processo criativo. Ela concordou. Esta decisão, nada fácil para mim, acabou por desmontar o formato de tríade sob o qual vínhamos trabalhando na companhia.

6.3 – Uma bitch é autoconfiante e destemida

No final de dezembro de 2023, fizemos um primeiro encontro com todo o elenco no Espaço Cultural Renato Russo, já como parte da residência. Minha maior preocupação nesta reunião, foi deixar as condições daquele processo extremamente claras, sobretudo: a falta de recursos para ensaios e para a montagem e a imprevisibilidade de quando iríamos conseguir captá-lo. Expus ao grupo que, oficialmente, a residência no espaço acabaria no final do mês de março de 2024 e que o ideal seria prever uma estreia para o mês de abril ou maio. Ou seja, teríamos quatro meses para levantar o trabalho e conseguir recursos para a encenação.

Apesar dos riscos, todos se colocaram de acordo e conseguimos fechar um primeiro cronograma de ensaios. Houveram muitas brincadeiras sobre a possibilidade de levarmos o espetáculo para a Rússia, assim como havia acontecido com a obra anterior. Eu e Camila dissemos que assim que tivéssemos um vídeo do espetáculo, iríamos encaminhá-lo aos festivais dos quais tínhamos participado em 2023. Marina e Rômulo Mendes se prontificaram a ajudar na captação de recursos.

Começamos os ensaios em meados de janeiro de 2024, através de dinâmicas de análise ativa e técnica Meisner, realizando *études*¹²⁶ sobre o texto original. Paralelamente, eu, Camila e Mariana nos reuníamos esporadicamente para traçar estratégias financeiras para viabilizar a montagem. Os dois primeiros meses corriam bem para o processo artístico, mas não, em termos de produção executiva. Apesar de inúmeras tentativas e estratégias, ainda não tínhamos nenhuma possibilidade concreta de entrada de recursos.

No início do mês de março, o adido cultural da embaixada do Brasil em Moscou, com quem havíamos tratado durante a turnê de 2023, nos contactou, solicitando uma

¹²⁶ Exercício da técnica análise ativa de Constantin Stanislavski que baseia-se em realizar improvisações de cenas escolhidas a partir de um texto teatral pré-existente, antes que a/o intérprete já o tenha memorizado. Demanda-se que a/o intérprete não encarne o personagem do texto em questão mas que apenas aja como si mesmo na situação do personagem, expressando-se com suas próprias palavras.

reunião. Nela, ele nos informou que havia recebido um pedido de indicação de um espetáculo brasileiro de teatro ou dança para integrar o Festival Internacional do Teatro Alexandrinsky¹²⁷ em São Petersburgo e que gostaria de nos indicar. Ficamos extremamente felizes com a possibilidade.

Saio da conversa intrigada com o nome daquele teatro na cabeça, achando-o familiar. Até que me recordo que Tchekhov havia estreado a primeira montagem de A Gaivota em São Petersburgo. Debocho do meu próprio pensamento, em supor que poderia ser o mesmo teatro. Então, abro o *Google* no celular para conferir, e para o meu estupefamento, confirmo que se tratava exatamente do mesmo teatro onde Tchekhov havia presenciado a estreia mundial da sua obra, no dia 17 de outubro de 1896, a mesma estreia que entrou para a história como “o fracasso da gaivota”¹²⁸.

O adido cultural envia o material dos nossos espetáculos para as programadoras, que solicitam uma reunião. Apresentamos A Moscou! Um palimpsesto e mencionamos que estávamos em processo de criação de um novo espetáculo sobre A Gaivota. Elas dizem que tinham interesse em programar A Gaivota, pois se trataria de uma estreia mundial no teatro deles, o que era mais interessante para o festival.

Diferente da turnê de 2023, este festival bancaria todos os custos da viagem e produziria todas as nossas necessidades técnicas, mas não tinha recursos para o cachê artístico. Saio da reunião com Camila, ambas eufóricas, felizes e muito preocupadas ao mesmo tempo, discutindo sobre o quanto arriscado era aceitar aquele convite já que até o momento, não tínhamos nenhum recurso. Contudo, o *timing* em que tudo aquilo acontecia e todas as coincidências envolvidas nos parecia uma proposta irrecusável e levamos a ideia para a equipe.

Não conseguia descrever em palavras, a alegria dos integrantes quando demos a notícia no ensaio seguinte, que mesmo sem receber cachê, aceitaram a proposta. Agora, tínhamos uma data precisa, partíramos para São Petersburgo no dia 16 de setembro de 2024 para realizar duas apresentações. Também era preciso arranjar recursos de qualquer maneira, sobretudo para viabilizar os itens cenográficos e objetos de cena, então, solicitei um empréstimo pessoal, na esperança de que apareciam recursos futuramente e eu poderia me reembolsar. Como maneira de experimentarmos

127 Instituição fundada em 1756 em São Petersburgo pela, imperatriz, Elizaveta Petrovna.

128 A plateia vaiou o espetáculo estranhando a dramaturgia incomum do autor. Tchekhov retirou-se do público e passou os dois últimos atos nos bastidores. Após o ocorrido ele deixa São Petersburgo e refugia-se em Melikhovo, na casa de campo onde escreveu a obra, enviando ao amigo Aleksey Suvórin uma carta onde diz que nunca mais escreveria peças de teatro.

toda a técnica do espetáculo, conseguimos uma pauta no Teatro Garagem para realizar um ensaio aberto no mês de agosto.



Figura 54: Foto 1: Foto do Teatro Alexandrinsky em 1840 (Arquivo público). Foto 2 e 3: Fotos do interior do teatro nos dias atuais. (arquivo público)

Dias depois, a diretora de programação nos enviou um email alocando nosso espetáculo no palco anexo ao teatro histórico, o New Alexandrinsky. O teatro era incrível, com um palco alternativo e um rider técnico de primeira linha, mas eu não aceitei. Respondi o email, agradecendo, mas explicando a ela a importância que havia para nós, para a obra e para o público que apresentássemos no palco histórico. Ela me disse que seria difícil, pois o palco já estava definido para uma companhia de dança da China, mas ela entendia o meu ponto e iria tentar viabilizar junto ao CEO do teatro.

Depois da “poeira baixada”, me dei conta, que tinha conseguido superar todos os meus impulsos para surfar ondas gigantes... Queria apresentar uma re-escrita feminista de *A Gaivota*, na Rússia de Vladimir Putin, em um dos teatros estatais mais importantes do país e no mesmo palco onde Tchekhov havia assistido um público conservador vaiar sua peça. Além de tudo, eu estava prometendo levar uma peça pronta, com uma equipe de 15 pessoas para São Petersburgo dali a seis meses, sem ter nenhuma ideia concreta de apoio ou patrocínio e estando agora, endividada. Entretanto, nada

disso me dava medo, apenas muita vontade de realizar tudo aquilo. Um mês depois do meu email, a diretora do festival me escreveu dizendo que havia conseguido o palco histórico para as nossas apresentações.

6.4 – Uma bitch é exigente e assertiva

Seguimos o trabalho dando algumas pausas estratégicas para minimizar a extensão do processo e para que pudéssemos ter tempo para as investidas de captação de recursos. Por volta do mês de junho, comecei a ter problemas com dois atores do elenco – aos quais irei me referir por nomes fictícios – Renato, que interpretava Medvedenko e Antônio, que vivia Trigórin.

Temos um elenco diverso neste espetáculo, tanto em termos de gerações, escolas de interpretação e trajetórias profissionais quanto em termos de raça e classes sociais. Renato, Antônio e Gleide Firmino moram em regiões administrativas distantes do Plano Piloto, parte da periferia da cidade. Os demais são de classes mais privilegiadas e moram na região central de Brasília onde aconteciam nossos ensaios.

Antônio é militante socióloga e sempre trazia discussões de classe para o grupo, que em geral, eram positivas e enriquecedoras. Entretanto, com o passar do tempo, as diferenças de classe no elenco começaram a ser usadas por ele para justificar conflitos que travava dentro do coletivo, geralmente relacionados a pessoas com quem não tinham muita afinidade.

Renato, que havia integrado a versão de 2018, é também técnico de iluminação teatral e sua renda principal decorre deste trabalho. Os problemas com ele começaram quando sua agenda de trabalho foi se tornando incompatível com o cronograma do nosso processo. O fato é que ele não queria abrir mão da oportunidade de estar em cena e da viagem à Rússia e ao invés de me prevenir sobre tal incompatibilidade passou a faltar aos ensaios sem me avisar, justificando posteriormente, o que me causava problemas. Passei a cobrá-lo uma melhor comunicação e disse que, devido ao fato de que ele fazia um personagem menor no espetáculo, e tinha muito menos cenas que todos os outros atores, enquanto ele me prevenisse das faltas, estava tudo bem. Mas, a situação não melhorou, eu continuava sendo surpreendida com suas ausências e ficava bastante frustrada com isso.

Então, ele pediu uma reunião com todo o grupo e informou que ia sair do processo. Em um discurso emocionado, ele se dizia triste em ter de fazê-lo, mas que a

sua realidade financeira não o permitia continuar conosco devido à falta de remuneração dos nossos ensaios e que ele precisava priorizar os trabalhos que geravam renda. Neste momento, Antônio, que é seu amigo há mais de 20 anos, pediu a palavra e começou, aos prantos, a discursar sobre a injustiça que era ele ter que sair, porque eu não permitia suas faltas enquanto permitia as faltas de outras pessoas como Mariana e Gil Roberto. E que isto era puramente uma questão de classe e que eu agia com favoritismo em relação a algumas pessoas.

Eu pedi a palavra e disse, assertivamente, que os atores, Mariana e Gil Roberto, me avisaram das suas ausências no processo com meses de antecedência e eu pude me programar. Contudo, antes que eu pudesse continuar a falar, Antônio me interrompeu bruscamente, inflamado com um discurso político do opressor x oprimido, e disse que o que estava acontecendo ali, era que Renato não podia se “dar ao luxo” de fazer teatro como os outros e que eu não podia ter aquele nível de exigência sendo que o nosso processo não era remunerado.

Como relatei no início deste capítulo, uma das minhas maiores preocupações na primeira reunião com o grupo, foi justamente explicitar a impossibilidade de remuneração para os ensaios e posteriormente, para as apresentações da Rússia. Fiz isto para que as pessoas tivessem a total clareza das condições do trabalho ao qual se comprometiam. Contudo, tal como Bresani havia previsto e me alertado, a empolgação inicial havia passado, naturalmente surgiram dificuldades pessoais ao longo do processo e Renato não conseguia arcar com aquilo que havia se comprometido.

Antes de Antônio entrar na discussão era exatamente isto que ficava claro. Todavia, a partir do momento que pegou a palavra, justificava aquele fato colocando-me perante ao grupo como uma pessoa dominadora e classista. Através de um discurso engajado, ele me aplicava a chancela sexista da mulher-líder-dominadora e desfocava algo muito importante, a falta de respeito e compromisso que Renato demonstrava para comigo e com o processo. Quando comecei a responder as suas acusações, ele me cortou mais uma vez elevando o tom de voz no mais puro estilo *manterrupting*, e eu disse, altivamente: “você pode me deixar falar?” Ele responde que não, porque eu estava sendo grossa. Eu disse: “não estou sendo grossa, estou sendo assertiva”. Então, ele se calou.

Coloquei ao grupo, que estava sendo exigente como qualquer diretora ou diretor o seriam, pois, tínhamos firmado um compromisso juntos. Disse que, devido ao seu personagem, as faltas de Renato não eram um problema para mim, o que eu já havia

dito a ele, e o que eu cobrava dele, com toda a razão, era um planejamento. Pedi em seguida que Renato confirmasse ao grupo o que eu estava dizendo e ele confirmou. Ponderei ainda, que aquele era um processo colaborativo e que precisava da presença dos atores para desenvolver a nova dramaturgia. Naturalmente, eu precisava planejar os ensaios de acordo com os intérpretes que estariam neles. Pedi então, que ele me dissesse se concordava com Antônio de que eu estava agindo com favoritismo e sendo classista. Renato disse que não concordava com Antônio.

Em seguida, eu disse que, já que estávamos discutindo questões de classe, que eu queria levantar também, uma questão de gênero e perguntei a Renato: “se eu fosse um diretor homem, você agiria da mesma forma?” Ele arregalou os olhos, surpreso com minha pergunta, Antônio abaixou a cabeça e Renato respondeu, gaguejando, que não tinha nada a ver com uma questão de gênero. Eu disse que para mim, tinha muito a ver, sim. Disse então, que o que Antônio chamava de “nível de exigência” eu chamava de respeito ao meu próprio trabalho, o que Renato não demonstrava, a não se sentir nem mesmo na obrigação de me dar qualquer satisfação sobre sua presença ou ausência em um ensaio. Inverti novamente os papéis dizendo que, se eu fosse um dos diretores com quem ele trabalhava, e citei vários nomes, achava muito difícil ele ter a mesma postura.

Continuei a reunião, pedindo que refizesséssemos nosso compromisso. A situação da remuneração não mudaria até segunda ordem, e que se para alguém tornava-se inviável prosseguir, que seria melhor repensar a viabilidade de seguir no processo, que eu estava aberta para conversar e não via nenhum problema em qualquer desistência, desde que fosse colocada logo, pois estávamos há apenas três meses da estreia na Rússia. Todos concordaram novamente.

No dia seguinte, encerrei o assunto ligando para Renato e reafirmando a ele, que se ele queria sair do processo porque realmente havia se tornado incompatível para ele, estava tudo bem, mas reafirmei que poderíamos lidar com um menor número de ensaios, desde que ele mudasse sua postura. Ele então me agradeceu, dizendo que havia repensado e que se comprometia a mudar. Me avisou que teria que passar algumas semanas distante dos ensaios devido a um filme que ele iria participar, mas que iria voltar com toda a dedicação necessária.

6.5 – Uma bitch não deixa outra na mão

Apesar da postura equivocada de Antônio ao engajar-se nas questões de Renato naquele dia, não foi este o maior problema que tivemos com ele. O maior problema foi ter um ator, machista, misógino e abusivo oprimindo uma atriz. Eu demorei muito tempo para entender a opressão de gênero e a manipulação que Antônio instaurou e operou dentro do meu próprio trabalho. Quando o convidei para o projeto, sabia o que a maioria das pessoas de teatro de Brasília sabem sobre ele, que é uma “pessoa difícil” de lidar. Todavia, tudo o que eu conhecia sobre este “difícil de lidar”, dizia respeito às polêmicas questões de classe que ele sempre levantava nos processos dos quais fazia parte e que ele havia acabado de sair do grupo de teatro que integrava, há muitos anos, por ter se sentido uma espécie de pária social. Sabia também, que as mulheres deste grupo o acusavam de ser machista. Contudo, em nosso coletivo, ele sempre contou outra história, na qual ele, obviamente, não era “esse cara”. Também estava a par de que ele tinha um filho, fruto de um casamento que terminou com uma disputa física, mas ouvia de muitas pessoas que os dois haviam se agredido, e que ela, a ex-esposa, também era uma “pessoa difícil”.

Já quero começar este relato, assumindo meu arrependimento por não ter ido checar a veracidade dos boatos, porque se eu tivesse, jamais teríamos vivido o que vivemos com ele. Antônio começou a frequentar os ensaios sempre com uma atitude bastante respeitosa em relação a todas e todos os integrantes, especialmente comigo. Era bastante disciplinado, sério, e um ator bastante competente. Porém, com o passar do tempo, foi se mostrando impaciente com a presença de Mariana, com quem ele tinha mais cenas e momentos de intimidade, devido a interpretarem Nina e Trigórin, respectivamente.

Como já mencionei antes, Mariana é casada com um diplomata, havia viajado o mundo por 10 anos e com o tempo, passou a ser considerada por ele, a grande “burguesa mimada” do grupo. Ele começou a isolá-la no coletivo, através de pequenas brincadeiras depreciativas – que ele também fazia com outros atores com quem ele não tinha muita afinidade – que escalonaram para chacotas e provocações.

Santos era a única atriz que ninguém conhecia no grupo, além de mim. Antes de nos tornarmos próximas, eu a tinha visto em cena duas vezes, em um dos *Prêt-à-porter* de Antunes Filho. Conhecia seu trabalho e sabia que tinha competência para desempenhar o papel. Como já relatei antes, toda a sua carreira de atriz havia se

desenrolado em São Paulo, e esta era a primeira vez que ela participava de um grupo em Brasília. Apesar de só eu e Camila fazermos parte da companhia S.A.I., todos os outros integrantes do elenco se conheciam da praça da cidade, e na maioria dos casos, já haviam trabalhado juntos e alguns eram amigos de longa data. Esta condição de estrangeira já a colocava em um lugar diferenciado no coletivo, que de início a acolheu bem.

Porém, apesar de ser uma atriz experiente, ela desenvolveu uma espécie de bloqueio criativo durante grande parte do processo. Na fase de *études* ela se saía muito bem, mas assim que começamos a trabalhar com as minhas propostas de roteiro, que descostruíam aquilo que ela havia consolidado e idealizado como “A Nina”, sonhada por tantos anos, o bloqueio surgiu. Ela passou a ter dificuldades nas improvisações, se sentia artificial em cena e “travava” na contracena com os pares românticos, tanto com Rômulo Mendes (Trepliev) quanto com Antônio. Obviamente, todo o elenco percebia tais dificuldades. Conversávamos muito sobre isto e percebia que havia nela, também, uma grande insegurança em retornar aos palcos depois de 10 anos, como se ela mesma se questionasse se ainda era uma atriz, ela se cobrava muito e tinha expectativas muito altas. Eu comprehendia este processo e não a pressionava por resultados rápidos, e isto foi lido por parte do coletivo – atores e atrizes com quem Antônio tinha mais intimidade e afinidade – como favoritismo.

E assim, abriu-se uma conversa paralela e constante no coletivo sobre a “estrangeira” e os riscos que ela apresentava ao projeto. Ouvia coisas de algumas pessoas do elenco como: “será que ela vai dar conta?”, “Deixa eu fazer a Nina, ela é muito fraca!” ou “Você deveria fazer a Nina!”. Lidando com um elenco de gerações mais antigas, – onde os estereótipos de primeiro ator e atriz, disputas internas pelo melhor papel e destaque, ainda circulam – os comentários não deixariam de ser fofoca normal de elenco em processo criativo, se não tivesse sido a brecha pela qual a misoginia de Antônio achou passagem, terminando por isolar e descredibilizar Mariana no coletivo, fato que só a distância e o tempo me fizeram entender e enxergar.

Não quero dizer com isto, que Antônio o fazia maquiavelicamente e conscientemente, muito pelo contrário,

a misoginia, pilar central da masculinidade hegemônica, pode se manifestar de diversas maneiras, sendo mais evidente quando ocorre de forma direta como aquela presente em discursos de ódio contra as mulheres. Porém, ela também se manifesta sutil e disfarçadamente. (Zanello, 2022: 90)

E foi exatamente assim, que ela foi conseguindo se instalar entre nós. Mariana foi se tornando vítima de *bullying* dentro do grupo, por homens e mulheres. Eu me mantinha firme nas minhas escolhas e pedia ao grupo paciência em relação ao processo dela e que evitassem as fofocas, não dando importância aos comentários.

A situação começou a piorar no último dia de *études*, em uma cena de beijo entre Nina e Trigórin. Sempre conversávamos ao final dos exercícios e assim que perguntei aos dois sobre a cena, a primeira coisa que Antônio fez, foi olhar para Mariana e dizer que o beijo não tinha funcionado porque ela não tinha aberto a boca e ficou travada. Ela ficou constrangida com o comentário e eu disse que isto não era um problema e que era apenas um exercício. Notei que ele havia ficado extremamente frustrado com a situação, o que me fez pensar que ele queria beijá-la de verdade. Antônio sempre teve a fama de “pegador” no meio teatral brasiliense e foi, também, por ter este perfil, que eu o havia considerado para o papel de Trigórin. Julguei que o fato de Santos não estar “louca” para beijá-lo havia mexido com ele e desde então fiquei em alerta.

Dias depois, quando fomos de fato, ensaiar a cena, pedi aos outros que se retirassem e fiquei apenas com os dois, para dar mais tranquilidade a ela. Passamos a cena desde o início, e logo antes do beijo, Santos, nervosa, errou uma marca. Antônio parou a cena, por conta própria, sem nem me dirigir a palavra e perguntou diretamente a ela se ela ficava constrangida de o beijar. Ela respondeu prontamente, que não, que não era sobre ter que beijar e tentou começar a explicar, ele, então, a interrompeu perguntando de supetão: “Então eu posso te dar um beijo agora?”. Ela, de pronto, respondeu que sim, e eles se beijaram.

Eu fiquei sem reação e constrangida, tudo aconteceu muito rápido e vi que tinha perdido o controle da situação. Não gostei do fato como ele parou a cena e propôs aquele beijo sem me perguntar nada, mas não consegui falar aquilo no momento. Logo após o beijo, pedi a eles que terminassem a cena e encerrei o ensaio. Na saída, perguntei à Santos, em particular, como ela havia se sentido, se havia se sentido forçada de alguma maneira. Ela disse que não, que tinha feito questão de o beijar porque ele queria colocar a culpa nela, como se a questão fosse ela ser travada ou pudica, e ela queria provar a ele que o problema não era este. Vejo que, por mais que ela tenha consentido, ele a havia pressionado com a proposta de supetão, colocando em questão uma certa desenvoltura ou capacidade de ser “atriz” e fazer uma cena de intimidade... ela, o fez,

para provar algo a ele... ou seja, existia claramente uma situação de opressão, em que a oprimida é coagida a não reagir ao ato opressor.

A “dinâmica” proposta por Antônio, não surtiu nenhum efeito e a tensão entre os dois continuou no ensaio seguinte. Antes de iniciarmos o ensaio, ela me disse que estava muito tensa em passar a cena com ele, porque ela sentia que ele não gostava dela. Eu pedi aos dois que mudássemos uma coisa na ação: que ao invés de o beijo partir de Trigórin, partisse de Nina. Mais adiante, irei falar sobre como reescrevi a peça de Tchekhov sob uma ótica feminista, e esta era uma mudança que quis promover, que a nossa Nina tivesse autonomia sobre seus desejos. Além disso, eu o colocava no lugar de escuta e Santos no lugar da ação, se era sua tarefa propor o beijo, ele não poderia impor isto a ela.

Como estávamos passando as cenas em ordem cronológica, os outros atores estavam presentes na sala, no momento da cena. Santos fez uma ou duas tentativas estudando a nova proposta, mas na terceira, logo antes do beijo, acabou soltando uma risada de nervoso e Antônio explodiu. Parou a cena no meio e disse que era uma falta de respeito dela, porque ele estava ali, exposto, e ela ria dele. Santos pediu desculpas e disse que não havia feito por mal, mas ele fechou a cara e sem prestar qualquer satisfação a mim, se sentou em um canto da sala preparando-se para ir embora.

A reação desproporcional de Antônio, sentida por todos, me mostrou que havia ali um problema de masculinidade ferida, que ficou bastante claro quando ele perdeu o controle da ação. A sensação de exposição havia migrado para ele, já que ele ficava a mercê da ação de Santos. Ele, o sempre desejado ator dos grupos de teatro da cidade, agora era rejeitado por uma atriz que estava tendo dificuldades em beijá-lo, colocando sua virilidade sexual em xeque. Homens aprendem a objetificar as mulheres como forma de provarem para si mesmos e demonstrarem aos outros sua masculinidade (Zanello, 2022). E isto ficou claro quando ela se tornou sujeito da ação e não o objeto.

Na saída do ensaio, chameio-o para conversarmos, a sós. Ele me relatou que seu problema com ela era que ela agia como uma “garota mimada” que queria fazer “todo mundo trabalhar pra ela”. Eu pedi que ele explicasse a afirmação. Ele disse que ela havia proposto, há alguns dias atrás, que eles se encontrassem em um horário extra, para passarem o texto e conversarem, na tentativa de “quebrar o gelo”. Mas ele se recusou porque, segundo ele, “não tinha tempo para fazer hora extra pra playboy”, somente porque ela estava com dificuldade em atuar. E que não era o grupo que deveria se adaptar às dificuldades dela, mas sim, ela ao grupo. Eu chamei sua atenção para o

fato de que as pessoas têm tempos e modos de sentir diferentes, especialmente em uma cena de intimidade física e que era preciso respeitar isto. Mas ele retrucou, dizendo que não admitia ter que se “dobrar à sensibilidade burguesa dela”. Me disse que eu era indulgente demais com ela e que eu tinha mudado a cena a seu favor. Propus uma conversa entre nós três, mas ele disse que não queria, que ele não iria se deslocar até o centro da cidade somente para conversar com ela, e que se ela o quisesse, ela fosse até ele.

Vejo que, Antônio havia travado com Santos uma disputa de classes e de gênero. Ela representava para ele, o abalo de dois pilares importantíssimos do dispositivo masculino da eficácia (Zanello, 2018), a virilidade sexual e laborativa. O que ficou claro para mim, é que em seu modo de sentir, Santos não só o repelia sexualmente, mas ainda tentava ser sua “patroa”, e com os pilares abalados, ele respondia com agressividade. Quando eu apontei na conversa, que ele realmente tinha um comportamento grosseiro, não só com ela, mas também, com outras pessoas do grupo, ele respondia dizendo que era o jeito dele e que ele não tinha que se rebaixar à nossa “sensibilidade burguesa”.

Mas não era apenas Santos que era sensível ao temperamento autoritário e castrador de Antônio. O fato é que antes de tais eventos acontecerem ele já havia mostrado sua impaciência e tendência para a rigidez perante todo o grupo, especialmente quando ensaiávamos as músicas que cantaríamos no prólogo da peça. Eu havia selecionado alguns sambas e me aproveitei do fato que tínhamos Gil Roberrto e Antônio que tocam violão e cavaquinho, respectivamente, para fazê-lo. Nenhum dos atores são músicos profissionais, mas Antônio toca cavaquinho há muitos anos e frequenta rodas de samba. Esta experiência o fazia agir como se fosse a autoridade em samba do lugar, e sempre que alguém errava, ele se colocava na figura de diretor, parando subitamente e reprimindo a pessoa que errava. O elenco começou a reclamar desta postura, mas o curioso, é que ninguém conseguia falar diretamente com ele. Já sabendo do seu temperamento, ao invés de “criar uma situação” com ele, decidi chamar, Júlia Ferrari, musicista, cantora e professora para nos ensaiar, de forma a ter, de fato, uma autoridade na área presente, fazendo questão que fosse uma mulher.

Hoje, tenho a plena consciência de que seu comportamento autoritário e agressivo exercia uma opressão sobre todos nós. Antônio foi meu veterano na UnB, e trabalhou durante quase toda a sua carreira, junto a Hugo Rodas. Reconheço todas as qualidades que Hugo tinha enquanto diretor, mas o que é uma unanimidade sobre seu

modo de dirigir atores – assim como o de grande parte dos diretores de sua geração – é que este modo se baseava no terror psicológico. Posso afirmar isto por experiência própria, porque fui aluna e atriz de Hugo, e quando uma pessoa do elenco errava ou não alcançava aquilo que ele propunha, ele berrava com ela e a humilhava na frente de todos. A companhia com a qual Antônio havia rompido laços, logo antes de entrar em nosso processo, foi, inclusive, o último grupo de Hugo Rodas antes de falecer. Antônio carregou para o nosso coletivo um modo de opressão que eu demorei a enxergar, permitindo que ele instaurasse no elenco o medo de errar e, a partir disso, uma competitividade pela melhor performance.

Outro fator importante, é que os comportamentos misóginos de Antônio, acharam cama na rivalidade feminina que se manifestou ao longo do processo e se acirrou a partir da disputa entre Santos e Antônio. O reconhecimento de uma misoginia internalizada não é nada fácil para ninguém, muito menos para as mulheres, e a rivalidade feminina se tornou um inimigo silencioso que contribuiu consideravelmente para a formação de “panelinhas” dentro do grupo, o que enfraquecia o elenco na construção de um *ensemble* harmônico.

Processos de rivalização feminina, geralmente estão calcados na competitividade feminina pelo padrão estético ideal de uma mulher passível a ser escolhida por um homem, em nossa cultura ele é “branco, louro, magro e jovem” (Zanello, 2022: 61). Santos é loura, de olhos azuis, magra como uma barbie e aos 43 anos estava representando Nina, que na peça original, tem menos de 20 anos. Apesar de eu não ter fixado a idade da personagem, sabe-se, pela narrativa, que ela teria idade pra ser filha de Arkádina ou de Polina. O fato é que ela estava interpretando uma personagem que poderia ser filha de outras atrizes do grupo que tinham sua mesma faixa etária. Além disso, ela tem uma situação financeira privilegiada e havia acabado de se tornar proprietária de uma charmosa livraria em Brasília.

O fator metateatral também contribuía para o cenário. Na peça de Tchekhov, Nina é olhada e desejada pela maioria dos homens, e é vista por todas as outras mulheres como uma ameaça pela sua beleza e autenticidade. Frequentemente, algumas atrizes sentiam-se preteridas em relação a ela, afirmando que ela recebia mais atenção, que suas cenas eram priorizadas, que ela tornava tudo sobre ela... e mesmo quando apresentava dificuldades em cena, estas prejudicavam os outros, deixando-os “vendidos” em cena... O fato é que assim como ela, todas e todos apresentaram inseguranças e dificuldades na construção de seus papéis, o que é natural, mas ela havia

se tornado o bode expiatório do elenco, e instaurou, principalmente entre as mulheres, um sentimento de que ela não era merecedora daquela protagonista. Ainda que fora do contexto amoroso, a metáfora da prateleira do amor (Zanello, 2022) se aplica bem aqui, onde fica claro, como a questão de ser escolhida é vital para as mulheres: “ser subjetivada na prateleira do amor torna as mulheres extremamente vulneráveis, visto que, se é necessário ‘ser escolhida’, nem sempre importa tanto quem as escolha” (Zanello, 2022: 63).

Como resultado, a opressão de gênero que Antônio exercia com Santos foi diminuída pelas outras atrizes. Um exemplo foi quando mencionei, em uma conversa com uma delas, que Antônio estava sendo abusivo com Santos, e ela me respondeu que “é verdade que ele é grosso, mas é o jeitão dele, ele também faz isto com os outros”, dizendo em seguida, que era um “exagero dizer que ele era abusivo com ela”. Este “jeitão” leia-se: agressivo, violento, machista, misógino, foi normalizado na nossa cultura, onde as mulheres são ensinadas a entender, aceitar e conviver. Até o dia em que o “jeitão” vira agressão física e/ou psicológica, passando para outros níveis até chegar ao feminicídio.

Antônio acabou saindo do processo, ou melhor, sendo “cuspido por ele”, um mês e meio antes da estreia. Foi substituído por João Campos, meu parceiro de cena em Encerramento do Amor, que trouxe toda a tranquilidade, cooperação e parceria que necessitávamos naquele momento. Meses depois, quando já havíamos voltado da estreia na Rússia e estávamos no meio da temporada de estreia nacional, durante o Festival Cena Contemporânea, em Brasília, o acaso me fez encontrar em um restaurante com a ex-mulher de Antônio, aquela que eu sempre ouvi chamarem de “pessoa difícil”. Quando ela me perguntou sobre como tinha sido a turnê na Rússia, lamentou por Antônio ser como é, e ter perdido a oportunidade de realizar um sonho dele que era conhecer a Rússia... Ela disse-me também, que tinha visitado a livraria de Santos e a conhecido, e que havia ouvido a versão dela da história. No final, nos despedindo, eu disse: “é, não foi nada fácil nos livrarmos dele” e ela disse: “eu imagino, eu tive que colocar uma Maria da Penha nas costas dele”.

Só com a distância, pude ver que mesmo tendo passado por tantos episódios de opressão de gênero e fazendo uma pesquisa e um espetáculo feministas, me deixei ser oprimida por “esse cara”, demorando a reconhecer e reagir à opressão que ele exercia em todos. Vejo como o dispositivo amoroso e materno agiram em mim lendo esta frase

de Zanello: “mulheres aprendem a se calar em função do bem-estar dos outros e para manter as relações afetivas e amorosas.” (Zanello, 2022: 69).

Nesta fase, eu ainda remoía aquele adjetivo bélica, ainda estava – e ainda estou – desaprendendo aquela educação, a da boa menina do patriarcado, que não “bate de frente” para não despertar uma fera, a que não quer “criar uma situação” como relatei acima sobre os ensaios de samba com Antônio, e também quando deixava Roberto, o cenógrafo de A Moscou! Um palimpsesto me oprimir sem que eu reagisse. Talvez, o fato de eu estar sendo frequentemente apontada por Antônio, Renato e algumas das atrizes por favorecer Santos, tenha também me influenciado nesta demora para agir, no sentido de que se eu o excluísse do grupo, seria vista por eles como injusta. Mas o fato é, sem sombra de dúvidas, que teria sido muito justo, como o foi, quando finalmente consegui confrontá-lo e ele se retirou do grupo. Ali, eu me senti justa, comigo, com o processo, com a equipe, e principalmente, com Mariana, quem mais havia sido prejudicada por ele.

6.6 – Uma bitch não leva desaforo pra casa

A saída de Antônio e Renato do processo, ocorreu no final do mês de julho de 2024. Renato havia retornado aos ensaios há cerca de um mês e ao contrário do que ele havia prometido, voltou com uma postura distante, fechada e desgostosa. No primeiro dia do seu retorno, fez questão de me mostrar sua agenda, que exibiam poucos conflitos de horários e seguimos o planejamento. Como ele havia perdido muitos ensaios, muitas vezes se sentia perdido com as novas marcações. Certo dia, após errar uma marca, eu chamo a sua atenção, ele não gosta da correção e me dá uma resposta desaforada. Eu respondo à altura. Ele então, levanta de supetão, dizendo que não ficará em um processo que está sendo mal-tratado, pega seus pertences e sai da sala. Eu sigo até o estacionamento e confronto-o perguntando se aquela postura significava a saída dele do projeto. Então, ele começa a chorar, dizendo que estava muito estressado, com muito trabalho, que estava tendo problemas em uma montagem e me pede desculpas pela forma como me tratou. Mais uma vez, resolvo relevar sua postura. Em seguida, ele me diz que queria conversar sobre sua agenda, que estava novamente em choque com a do processo. Eu peço que ele me mande as datas, o que ele só faz, muitos dias depois. Estávamos nos aproximando da reta final e ele me mostra uma agenda com disponibilidade para pouquíssimos ensaios e com quase nenhuma disponibilidade

justamente na semana do ensaio aberto que iríamos realizar dentro de poucas semanas. Eu iria fazer uma pequena viagem no dia seguinte com minha família devido às férias escolares e pedi a ele que conversássemos no retorno.

Eu havia pedido à Camila que enviasse a todos um rascunho do contrato que a companhia precisava firmar com o elenco e os técnicos para a viagem à Rússia. Dentre outras questões, o contrato deixava cada um ciente de que, caso houvesse cancelamento da viagem por qualquer motivo que não se enquadrasse em força maior,¹²⁹ a pessoa deveria ressarcir o festival russo pelas passagens compradas ou quaisquer outros gastos irreversíveis que já teriam sido feitos em nome daquele prestador. O texto também descrevia que o prestador deveria se responsabilizar por eventuais custos ou multas que ocorressem, caso alguma sessão do espetáculo na Rússia fosse cancelada por culpa do prestador, salvo em casos de força maior.

No meio da minha viagem, recebo uma ligação de Camila me informando que acabara de receber uma ligação de Renato, que estava revoltado ao telefone, dizendo que o contrato era abusivo e ele se sentira desrespeitado. Ela me diz que pediu a ele que enviasse as questões em desacordo por email, contudo, ele responde que ainda nem o havia “lido direito”, mas que já estava completamente em desacordo e resolveu ligar. Ele também aproveita a ligação para dizer a ela que eu não havia dado nenhum retorno sobre como ajustaríamos a sua agenda ao final do processo, e que eu não estava dando atenção ao problema.

No dia seguinte, Antônio, também liga para Camila, furioso, dizendo as mesmas coisas que Renato, acusando-nos de má fé na escrita do contrato. Em seguida, ele envia vários áudios para Camila, por *whatsapp*, onde levanta também as questões conflituosas com Santos, dizendo coisas ofensivas à minha pessoa e à dela, me acusando, novamente, de ser classista e que eu o manipulava tentando convencê-lo de que ele era uma pessoa grosseira. Ele diz, então, que gostaria de ter uma conversa com todo o grupo para colocar estas questões.

Quando chego em Brasília, convoco uma reunião com a equipe. A primeira coisa que faço é informar ao grupo que Renato e Antônio haviam nos procurado para

¹²⁹ Destaco aqui o texto contido no contrato que especifica o termo: “força maior inclui circunstâncias fora do controle razoável das partes, incluindo: terremoto, inundação, incêndio, epidemias e outros desastres naturais, bem como bloqueios, emergências, greves civis, guerra, ordens executivas ou governamentais tais como decreto de estado de emergência na cidade visitada em decorrência da guerra da Ucrânia, doenças graves, hospitalização ou morte de parente de primeiro grau”.

questionar algumas coisas do contrato e colocar outras questões ao grupo, dando imediatamente a palavra a eles. Ambos começam a colocar os pontos em desacordo que, basicamente se referiam à responsabilidade dos contratados em fazer resarcimentos ao festival russo caso desissem da viagem ou caso alguma apresentação fosse cancelada. Cito aqui um exemplo de Antônio: “quer dizer que se eu ficar bêbado na rússia e for atropelado e não puder comparecer ao espetáculo eu terei que pagar os custos da apresentação?” Eu esclareci que neste caso não, porque se enquadrava em força maior – no caso, emergência, hospitalização, etc... – como constava no contrato. Aproveitando seu exemplo, expliquei, em seguida, o que não se enquadraria em força maior – se ele ficasse bêbado e se apresentasse no teatro sem condições de realizar seu trabalho, devido ao estado de embriaguez. Este é apenas um exemplo de outras leituras equivocadas que ambos fizeram do contrato e que foram elucidadas pelas minhas explicações durante a reunião. Ao mesmo tempo, eu ia perguntando aos outros integrantes se também tinham quaisquer dúvidas, esclarecendo em seguida. Ao final, ficou absolutamente claro que não existia qualquer má fé na redação do documento.

Ao longo da reunião, Antônio e Renato foram ficando constrangidos ao perceber que apenas não haviam entendido algumas questões e que ao invés de terem agido impulsivamente e desrespeitosamente conosco, bastava um email solicitando o esclarecimento de tais dúvidas, como Camila havia orientado aos dois. Porém, ao final das questões relacionadas ao contrato, Renato nos surpreende com a seguinte colocação: “Não concordo que eu deva reembolsar nada ao festival se eu desistir da viagem, mesmo que não seja por força maior. Não é justo, a companhia é que deveria se responsabilizar”. Fiquei pasma com a afirmação e disse que não, que a companhia não ia se responsabilizar pela quebra de compromisso dele e que era exatamente para nos resguardar disso que o contrato era necessário. Ele disse então, que de qualquer forma não concordava, porque nunca na sua vida, teve que assinar um contrato de trabalho com teatro e que era um absurdo. Não fiz o mínimo esforço em contra-argumentar a sua afirmação completamente absurda, até porque já havia decidido dispensá-lo quando acabasse a reunião.

Pedi, então, que passássemos às outras questões que Antônio havia solicitado no áudio enviado à Camila que colocássemos em grupo, sem explicitar a ninguém do que se tratava, ou seja, suas reclamações sobre seus conflitos pessoais com Santos e o fato de ter me acusado de ser classista e favoritista novamente. Ele, que a esta altura da

reunião estava resignado e de certa forma contemplado em suas reclamações a cerca do contrato, se mostrou surpreso, achando que eu não tocaria no assunto. Ele então, “passou a bola” para que Renato falasse primeiro.

Eu ainda não havia conversado com Renato sobre ele não poder comparecer a quase nenhum ensaio no mês que antecedia a estreia, como mencionei mais acima. Apenas havia pedido a ele que conversássemos quando eu chegassem da viagem. Ele então, levantou este assunto, que era a sua maior preocupação no momento, colocando ao grupo que ele estava sendo negligenciado por mim e que eu estava sendo inflexível com sua agenda novamente. Como eu já havia me preparado para a conversa, peguei meu caderno de anotações e comecei a ler um relatório que eu havia redigido, onde constavam todas as nossas conversas por *whatsapp* nos últimos três meses. Fui apontando o assunto da conversa e qual havia sido a minha resposta a ele, pedindo que ele se colocasse se surgisse alguma divergência de fatos.

As mensagens confirmavam que não houve em nenhum momento inflexibilidade e nem negligência da minha parte. Antônio, em mais uma de suas demonstrações de comportamento explosivo, interrompe a conversa levantando-se rapidamente, e gritando, diz: “Isto é um interrogatório! Você não pode fazer isto!” Eu olho-o, calmamente e digo que não era um interrogatório, eu estava apenas respondendo às acusações que Renato fazia a respeito da minha conduta perante o grupo e mostrando provas de que se tratavam de inverdades. Ele, sem ter o que mais dizer gritou: “Eu não fico mais neste processo! Não mereço este desrespeito. Eu sou Antônio de Tal (falando seu nome artístico), eu não preciso de vocês (companhia), vocês é que precisam de mim!” Então eu calmamente disse: “eu não preciso de você, Antônio. Eu não preciso de você”. Irado, ele virou as costas, pegou suas coisas e saiu pela porta bufando. Renato, ficando para trás, pegou sua mochila, sem dizer absolutamente nada, e foi saindo. Rômulo Mendes então, disse: “Peraí, estamos sentados aqui a quase três horas só ouvindo vocês e agora que iríamos nos colocar vocês vão sair sem nos dar o direito de falar?” Renato saindo apressadamente disse apenas: “Desculpa, amigo”. Camila saiu atrás dos dois para tentar chamá-los de volta, mas não conseguiu alcancá-los.

Ficamos em silêncio aguardando o retorno das duas. Lembro-me do rosto de espanto e estupefamento no rosto dos atores e atrizes que estavam na roda. Quando Camila regressou à sala, perguntei se alguém queria se colocar. Gil Roberto foi o primeiro a falar, dizendo que a partir dali, ele não via possibilidade de continuarmos o processo com eles, que havia se rompido um laço. Uma das atrizes, que era a mais

próxima dos dois, desabafou dizendo que achava melhor que isto tivesse acontecido naquele momento, pois sabia que, se tratando deles, eles poderiam desistir de tudo, mesmo depois do contrato assinado, às vésperas da viagem. Eu então disse ao grupo, que não havia a mínima possibilidade de voltarem ao processo e que eu iria contactar os substitutos que eu já havia previsto, João Campos para substituir, Antônio e Marcellus Inácio, para o papel de Renato.

Para trazer minhas conclusões sobre este episódio, gostaria de compartilhar a mensagem que enviei ao elenco antes do primeiro ensaio com os substitutos:

Pessoal,

Queria dizer umas palavras aqui antes da gente virar a página de sexta-feira passada. Primeiramente, lamento a saída dos dois por serem atores dedicados e esforçados e pela oportunidade profissional que acabaram perdendo.

Contudo, o que eu acho importante dizer a vocês é que vejo que, no fundo, não poderia ser diferente... Pois o próprio discurso dramatúrgico do espetáculo tornava aquela troca e aquelas relações insustentáveis... como ocorreu. Digo isso, porque esta peça acabou se tornando A Balsa da Medusa. A peça que eu iria amarrar como parte prática da minha pesquisa que se chama: Da casa de marimbondos à Colmeia. Escrituras cênicas femininas e feministas no teatro contemporâneo.

Quando percebi que eu não precisava mais criar uma nova peça, mas sim mergulhar na dramaturgia desta para que ela fosse espelho da tese de alguma maneira, foi libertador. Libertei o Anjo do lar que a Virgínia Woolf temia, comecei a buscar as espumas do Riso da Medusa que a Cixous tanto celebra... E me libertei, ainda mais do que em A Moscou!, para "roubar" a língua do Tchekhov e inventar a minha. A nossa.

Desta balsa eu quis avistar o RISO da Gaivota e não contar a história infeliz do homem que lhe dá o chão e a destrói. Eu sei que ainda pode parecer que não estou propriamente falando disso... mas não se esqueçam que o quarto ato já chega e as minhas intromissões junto a vcs em cena. Rs...

Então, nos últimos ensaios, foi se fazendo claro pra mim, que para construir esta língua e para combater a opressão de gênero dos paus duros de si mesmos... que matam gaivotas por aí sem nem perceber que o fazem... a única arma justa seriam os FATOS. E quero dizer a vocês, que por mais calculista que tenha parecido a minha atitude em puxar aquele caderninho e nomear exaustivamente os FATOS, abrindo uma conversa que era privada, minha atitude foi em "legítima defesa". Eu não costumo fazer isso e não exporia nenhuma conversa privada que qualquer um dos meus colegas de trabalho teria comigo se não fosse a única arma que eu entendi que funcionaria no meio de tanta fake news que começou a aparecer nesta fase final...

Os dois disseram muitas palavras injustas e injúrias desrespeitosas que não posso admitir. E colocando aqui a minha opinião para vcs: eles só se acharam no direito de o fazer pq estavam sendo dirigidos por uma mulher. Não houve forma de se convencerem a aceitar uma voz de comando de uma mulher. E quanto mais se justificavam em argumentos que os fatos fazem cair muito facilmente, mais revoltados ficaram. Acredito que não esteja "reduzindo" a coisa a uma questão de gênero - até pq a opressão de gênero é grave e coisa grande - mas, no frigir dos ovos... foi isso que para mim, fez com que rachasse... como o Gil concluiu no final da reunião.

Eu não tive tempo de pedir para o "Antônio" colocar "as outras coisas" que ele disse que colocaria depois de discutirmos o contrato... coisas que ele mesmo disse que seria questão de colocar em coletivo e não em privado. Também não quero aqui compartilhar

pq de qualquer forma, sou eu falando e não ele mesmo, que era o necessário... não vou compartilhar os áudios infelizes e expor os Fatos que não foram expostos. Pq acabou que eles mesmos racharam o que iria rachar de qualquer forma. Ninguém quer mexer em casa de marimbondos, mas... precisa... No fundo... acho que eu não estava querendo aceitar que estava se formando uma logo neste projeto! E dá-lhe coragem pra finalmente meter o pau e derrubar. Deixar tudo sair... vir à tona. Mas nem precisei... ela caiu por si só... caiu pq o próprio processo de ser diretora, escritora de palco e primar por uma COLMEIA não sustentou ela ali dependurada.

Então, agora eu só quero que a gente se fortifique, estabeleça a harmonia, o respeito mútuo e a fé na nossa missão teatral e toquemos NOSSO SONHO de ver voar uma Gaivota que SORRI. E sei que não precisamos pisotear as flores... a gente tem outras armas pra colher nosso mel.¹³⁰

6.7 – Uma bitch é solitária

Este fato ocorreu, felizmente, no momento em que já contávamos com recursos para a montagem. Havíamos conseguido aprovar um projeto no programa Conexão Cultura para a viagem, o consulado do Brasil em São Petersburgo nos ofereceu um apoio financeiro que nos ajudou bastante, além do empréstimo que eu havia tirado.

Com a entrada tardia dos recursos, eu estava altamente sobrecarregada com o término da dramaturgia, a execução de cenário e figurino – a qual eu havia assumido também como maneira de economizar – e as diversas demandas de pré-produção do ensaio aberto no Teatro Garagem e das apresentações na Rússia tais como: a produção de nosso cenário lá, adaptação do rider de luz, vídeo e som. Elenor Cecon integrou a equipe da viagem, mas, como ele não estava em Brasília e não acompanhava os ensaios e a criação, eu sempre tinha que estar envolvida em todas as demandas de produção o que era extremamente exaustivo. Em relação à iluminação e projeção, eu contava com Bresani e Dalton Carmargos, cuja experiência em montagens no exterior foi de uma ajuda enorme, além do trabalho primoroso que executou no espetáculo.

Passei a acordar às 3 horas da manhã para conseguir consolidar a dramaturgia, cumprir as demandas de produção e encenação, planejar e organizar ensaios, etc. Muitas vezes virava noites. Camila foi de um apoio inestimável, mas, a esta altura estava envolvida em outro espetáculo, que iria estrear antes do nosso, e estava bastante demandada. Nossa relação se desgastou ainda mais neste processo, porque além de cobrá-la no palco, cobrava-a como produtora local. Houveram situações complicadas

¹³⁰ Mensagem enviada por mim, no grupo de *whatsapp* do elenco da peça, em 28 de julho de 2024.

em que ela não conseguia corresponder às demandas das quais era responsável e eu, percebendo que ela estava no limite, assumia sozinha.

Ela nunca soltou minha mão neste processo, mas ao mesmo tempo, sua dedicação, que antes era integral à companhia, agora havia migrado para outros coletivos. Entendia sua necessidade de realizar outros trabalhos, mas notei também um distanciamento considerável da dedicação a este projeto especificamente. Sinto que o fato da tríade ter se desmantelado, abriu a ela uma janela para colaborar fora da companhia, e embora isto fosse extremamente normal e saudável, tínhamos juntas, enquanto companhia Setor de Áreas Isoladas, comprado um desafio, que precisava de uma dedicação integral.

Houve também, um grande distanciamento de uma das atrizes, que se sentia desgostosa atuando em um papel secundário, com o seu desempenho no espetáculo, e com o nível de atenção que ela tinha no processo. Notei também que como a confiança e a atenção que eu dava para aquela tríade em A Moscou! Um palimpsesto, haviam se “diluído” e “misturado” a outras parcerias, com M. S., com Dalton Camargos, com Elenor Cecon, algumas outras relações adjacentes àquela tríade também se desmantelavam. Isto nunca foi conversado entre nós, apenas sentido por mim, e creio que foi o que acabou levando a referida atriz a optar por deixar o espetáculo, após as temporadas de estreia na Rússia e em Brasília.

Após um dia extremamente cansativo de trabalho, pouco antes de embarcarmos para São Petersburgo, eu e Camila sentamos em um restaurante. Eu desabafei com ela sobre a quantidade de demandas e sobre o quanto me sentia sozinha com tudo, e que apesar de ser uma condição em que eu mesma havia me colocado, não pensava que tantas responsabilidades recairiam com tanta força sobre os meus ombros. Ela me pediu desculpas por não estar colaborando tanto e corresponder às demandas, mas disse uma frase que foi muito importante para mim: “é, amiga, é uma estrada sua, e é uma estrada solitária.”

Senti ali, que de alguma maneira, ela também havia percebido que já não se tratava de um projeto da companhia, e isto tem muito a ver com dramaturgia e é o que passaremos a falar a seguir.

CAPÍTULO 7

APRENDENDO A ESCREVER

*O que me ocorreu foi o clamor de uma língua que carregava
côlera e escárnio, até grosseria, uma língua do excesso, rebelde,
frequentemente utilizada pelos humilhados e ofendidos,
como a única maneira de responder à memória do desprezo,
da vergonha e da vergonha da vergonha.*

Annie Ernaux

Neste capítulo, abordarei o meu processo de criação dramatúrgica em Júpiter e a Gaivota. É impossível viver sem o teatro!¹³¹ (2024). Primeiramente abordarei como reescrevi a peça A Gaivota (1896) de Tchekhov, atualizando-a para a nossa época e para a nossa cultura, e como procedi para criar um diálogo com ele onde fosse possível questionar seu discurso sob uma leitura feminista de sua obra. Abordarei a reescrita das personagens e a criação de cenas que pudessem contribuir para renovar, aprofundar e potencializar a narrativa das personagens femininas.

Em um segundo momento irei mostrar como criei uma outra narrativa *autoficcional* que atravessa a tchekhoviana, enfatizando como coloquei-a em diálogo com a original através da minha presença como autora-narradora em cena. Já na terceira parte, mostrarei como identifiquei pontos frágeis na minha escritura em uma fase já avançada do processo e como esta crise me moveu para minha emancipação como autora dentro da minha própria escritura.

7.1 – Aprendendo a roubar

¹³¹ Uma vez que o texto ainda não foi publicado, optei por colocar como referência neste trabalho, um link onde o(a) leitor(a) poderá consultar a obra. Citarei-o daqui em diante, referenciado com o meu nome, o ano de estreia da obra e a página do documento, disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1erUVJJN9c-BFEDVe7wHEX-pgScRQMPL/view?usp=sharing>

Aqui irei demonstrar como utilizei o conceito de *voler* (Cixous, 2022), como um vôo-roubo para impor na dramaturgia de Tchekhov a minha escritura. A ideia não era bem desconstruir a narrativa original, mas agir como uma invasora, ou uma espécie de ladra para roubar seu protagonismo e inserir a minha voz de autora em diálogo com a sua.

Os ensaios de Júpiter e A Gaivota se desenrolaram muito bem nos dois primeiros meses, janeiro e feverreiro de 2024. Inciamos o processo com uma primeira leitura do texto original, pesquisas históricas, compartilhamento de materiais bibliográficos, exercícios de escuta, análise ativa e técnica Meisner. Minha estratégia inicial era buscar unidade para aquele grupo tão diverso. A fase final desta primeira etapa culminou com os *études*, que trouxerem muitos materiais proveitosos para o desenrolar da nova dramaturgia.

Quis começar o processo com análise ativa para justamente tornar as histórias mais próprias dos atores e atrizes. Queria que os intérpretes não se fixassem nas palavras de Tchekhov, mas na essência da narrativa. Desde o início estava claro para todos que não seria uma montagem de A Gaivota, mas sim a continuidade de um projeto de uma trilogia que se propunha a reler e re-escrever as obras do dramaturgo sob um olhar contemporâneo, brasileiro, feminino e feminista.



Figura 55: Fotos da primeira fase de ensaios com exercícios de análise ativa no Espaço Cultural Renato Russo em Brasília. Jan/fev 2024. (arquivo pessoal)

A partir de março, passamos a experimentar propostas de roteiro que eu trazia já em forma de texto, deixando os intérpretes livres para se apropriarem das palavras como lhes parecessem mais naturais. Primeiramente, pensei em uma proposta de aproveitar a linguagem metateatral, já presente no original – a peça de Trepliev dentro da peça de Tchekhov – e propor mais uma camada, ou seja, o nosso grupo tentando montar a peça de Tchekhov, onde eu estaria dirigindo em cena.

Contudo, toda vez que eu lia a peça de Tchekhov, as investidas neste sentido não se sustentavam e acabei desistindo. A minha inserção como *performer* e não como personagem me agradava, mas deixei a ideia amadurecer e não quis impô-la de início. Foquei, então, em re-escrever a narrativa de Tchekhov. Além das minhas propostas trazerem inversão de ordens de cenas, supressões, atualizações etc, o que eu comecei a experimentar foi a minha intrusão como dramaturga onde eu julgava necessário um diálogo com Tchekhov para algumas vezes provocá-lo e outras vezes enxertar os vazios que ele deixava em relação às narrativas femininas.

Tchekhov é conhecido e celebrado por criar e destacar personagens femininas a frente de seu tempo. Desde sua primeira peça, Platonov, ele trazia mulheres determinadas, alheias aos julgamentos moralistas e até certo ponto, distantes dos padrões femininos patriarcais da época. Suas personagens femininas bebem, fumam, traem, não são exemplos de “boas mães” e “boas esposas”. Afastando-as dos estereótipos e papéis de gênero, ele faz com que vejamos o ser humano por trás daquelas mulheres oitocentistas, seus desejos, suas aspirações, sua inteligência, que em geral passam longe do “casar e ter filhos”, estando mais acondrados na realização pessoal e profissional.

Mas, obviamente, Tchekhov era homem e vivendo no final do século XIX, e muitas vezes, suas investidas com estas mulheres ainda eram tímidas e apenas sugestivas. O que eu fiz, primeiramente, foi analisar as personagens femininas e entender onde os estereótipos ainda operavam e onde eu poderia começar a problematizá-los e propor outros caminhos. É certo que, trazer a narrativa para os dias de hoje e para o nosso país, me facilitou bastante o caminho neste sentido, contudo, outros aspectos foram mais difíceis de romper, como explicitarei mais adiante.

Em relação aos personagens, a nova proposta mudou algumas coisas da peça original: Arkádina não é somente atriz, mas também é diretora e dona de uma companhia teatral famosa onde é extremamente influente. A Arkádina de Tchekhov, é uma célebre atriz, inspirada em Sarah Bernhardt – cuja interpretação não agradava a

Tchekhov¹³² - ela tem ares de diva, é exagerada, narcisista e melodramática. Tem uma relação bastante complicada com seu filho e apesar de ser rica e bem-sucedida, é dependente afetiva de Trigórin.

Trigórin não é mais escritor, mas sim um grande diretor de teatro, reconhecido e famoso, ao qual Arkádina empregou na sua companhia. Polina, a mãe de Macha não é casada com Chamráiev, que no original, é o administrador da propriedade rural, que eu excluí, fazendo com que Polina assumisse parte de seus textos e cenas, tornando-se ela a administradora da fazenda, mãe solo de Macha, que durante a peça entende-se que é filha de Dorn, o médico da família e da cidade, fato que é levemente sugerido por Tchekhov no texto original.

Abaixo, destaco algumas imagens dos papéis citados acima, vividos por atores/atrizes consagrados(as) em referências históricas de montagens realizadas tanto na Rússia – Teatro Alexandrinsky (1896) e TAM (1898) – quanto no Brasil, onde ressalto a versão de Daniela Thomas (1998).



Figura 56: (da esq. para a dir.) Foto 1: Fernanda Montenegro (Arkádina) e Matheus Nachtergael (Trepliev) na montagem de Daniela Thomas em 1998. Foto 2: Olga Knipper e Vsevolod Meyerhold nos mesmos papéis na montagem histórica do Teatro de Arte de Moscou de 1898. Foto 3 e 4: Constantin Stanislavski (Trigórin) em duas cenas da montagem do Teatro de Arte de Moscou, uma com Maria Roksanova (Nina) e outra com Olga Knipper (Arkádina). Foto 5: A atriz Vera Komissarzhevskaya como Nina na montagem de 1896 no Teatro Alexandrinsky, segundo Tchekhov, a melhor atriz a interpretar Nina. Foto 6: Fernanda Montenegro (Arkádina) e Fernanda Torres (Nina) na montagem de Daniela Thomas em 1998. (fotos de arquivo público)

¹³² Em *Tout ce que Tchekhov a voulu dire sur le théâtre*, há um texto sobre a turnê de Sarah Bernard em Moscou, onde descreve sua maneira de interpretar como afetada, exagerada e pretensiosa. P. 19.

No primeiro ato, comecei os diálogos com Tchekhov na cena em que Arkádina “sabota” o espetáculo do filho, rindo, debochando e falando alto durante a apresentação. Eu agi de maneira que ela “roubasse” o protagonismo de Trepliev, não por ser somente uma personalidade narcisista, mas porque ela, como uma mulher de teatro, tinha várias críticas pertinentes a fazer sobre a encenação e a dramaturgia do filho, colocando-se como um ser pensante, inteligente e com apurado senso crítico.

Para a encenação ritualística que Trepliev propõe à sua família no jardim de sua casa, quis trazer uma imagem de um corpo feminino oferecido, entregue, como uma caça abatida e servida, fazendo referência ao corpo da gaivota que Trepliev matará no segundo ato e oferecerá à Nina como presente e como anúncio de uma tragédia.

A imagem que utilizei foi a dos jantares de sushi servidos nos corpos de mulheres, ainda comuns hoje em dia. Estes eventos inspiram-se em um ritual de celebração japonês chamado *nyotaimori*, quando os samurais recebiam como forma de recompensa pelas batalhas vencidas um baquete servido no corpo de uma gueixa. A ideia do peixe sobre o corpo feminino também me trazia muitos simbolismos: a fertilidade, a comparação do cheiro de peixe com a vagina, o peixe do qual se alimentam as gaivotas...



Figura 57: Foto 1: Cena do jantar de sushi no corpo de Nina. Foto 2: Visão da cena da peça de Trepliev.
(Fotos: Rômulo Juracy)

Trepliev propõe à sua família, uma peça de encenação minimalista, cheia de clichês do teatro contemporâneo, com projeções de vídeo, materiais orgânicos em cena e onde o público é convidado a degustar a comida sobre o corpo de Nina até que ela começa seu monólogo. Substituí o texto do monólogo original (Tchekhov, 2021: 36/37) de Nina por um trecho (Liddell, 2014: 173) do diário pessoal da encenadora Angélica Liddell, que aborda dentre outras questões a ojeriza aos corpos femininos e ao seu envelhecimento. Macha e Medvedenko atuam como contra-regras/*performers* ajudando o amigo na encenação. Macha está vestida com uma fantasia de coelho branco e Medvedenko toca um tambor. Assim como o original, Arkádina segue fazendo seus deboches que culminam na explosão do filho suspendendo a representação. Abaixo destaco o trecho, onde vê-se também que inseri uma citação da obra Um Quarto Só Seu (Woolf, 2019).

Trepliev sai bruscamente, os outros ficam perplexos, ele volta logo em seguida com um livro na mão. Faz sinal para a cabine de som para tirarem a música.

TREPLIEV – Pode tirar a música! (*lendo*) “Escrever uma obra de gênio é quase sempre um feito extremamente difícil. Tudo se põe contra ela. Cachorros latem; pessoas interrompem; é preciso ganhar dinheiro; a saúde fraqueja. Além disso, existe a conhecida indiferença do mundo. O mundo não pede que as pessoas escrevam poemas, romances, contos; o mundo não precisa disso” Virginia Woolf. (*pausa*) Acende a luz! Chega, acabou a peça! Podem sair, acabou! (*Nina, Macha e Medvedenko saem correndo para as coxias*) Fim! (*Irado*) Chega! O espetáculo terminou! Finita la commedia! Cortina!

ARKÁDINA – Que cortina? (*ri, pausa*) Tô brincando, meu filho... Calma...Pra quê isso?

TREPLIEV – Você ganhou mãe! Bravo! Peço desculpas, eu me esqueci que só uns poucos eleitos podem escrever peças e representar num palco. Perturbei o monopólio!

ARKÁDINA – Ah, que drama! Pára com isso, meu filho, quer dizer que eu sou a culpada de você não realizar a sua obra de gênio? Olha, meu filho, você vai me desculpar, você sabe que sua mãe é sincera, crítica... eu falo o que eu penso... E você não precisa citar a Virgínia Woolf pra mim... você sabe que quem te apresentou Virgínia Woolf fui eu! Enfim, você pode citar quem você quiser, mas, queria te fazer uma provocação aqui... Você já pensou que se a sua peça não chega a ser uma obra de gênio talvez seja, simplesmente, porque ela não é uma obra de gênio? Kóstia, eu entendo essas novas tendências da juventude do teatro contemporâneo, eu acho legítimo. Mas, meu filho, primeiro, o texto nem é seu, né? Isso aí é Angélica Liddell. Teatro Odéon, Paris, ano passado. Eu assisti! Tá, você fez uma colagem. Criativa e tal, mas é uma colagem.... Ah tá, aí você vai dizer que colagem também é interessante e esse blá blá blá, de novas formas e tal. Novas formas são bem-vindas, claro, mas não me venha com receitinha de bolo de peça moderna! Não subestima a minha inteligência...Vamos lá! () Anotem aí: como fazer o seu teatro performativo: Ponha muitos materiais em cena: comida de verdade, confetes explosivos, espuma, etc... em seguida, junte um microfone, uma atriz fantasiada de coelho bizarro, interação com público, um texto porra louca gritado, salpica ali um pouco de música hermética, nudez e claro... como você é um cara esclarecido, psicanalizado e tal, não pode faltar o discurso feminista, mesmo sendo VOCÊ: o autor,

o idealizador, o diretor, e o ator principal, ah! mas que paradoxo... pra ficar nu, você expõe quem? A sua atriz... claro! Ah, meu filho, e sobre o texto da Virgínia Woolf e o sofrimento do artista... muito lindo, mas não era bem do SEU sofrimento que ela estava falando não é mesmo? Me dá aqui o meu livrinho - que eu te dei - inclusive... Olha, é só seguir lendo o trecho que você NÃO citou, obviamente, aqui ó! Abre aspas: mas, para as mulheres essas dificuldades eram infinitamente mais formidáveis... A indiferença do mundo que Keats e Flaubert, e outros homens de gênio acharam tão difícil suportar era no caso delas (das artistas) não indiferença, mas, hostilidade. O mundo não disse a ela, como disse a ele: escreva, se você quiser, não faz diferença para mim. O mundo disse com uma gargalhada, escrever? De que vale a sua escrita? (*fechando o livro e entregando a Trepliev novamente*) Então, meu filho, um conselho: cuidado com esse seu narcisismo. Mas, eu entendo, Kóstia... às vezes é difícil ficar fora de cena. (Rodrigues de Almeida, 2024: 8/9)

Trepliev sai de cena e Arkádina fica sem graça perante os olhares de reprovação da família. Ela segue, dando suas justificativas até que, mudando de assunto, resolve propor outra coisa:

ARKÁDINA – Opa! Finita la commedia! Não é? Ótimo! Então vamos fazer do meu jeito agora. (*se coloca no proscênio, de costas para a plateia e olha para o fundo do palco*) Primeiro, vamos limpar toda esta bobagem aqui! Tirem essa mesa, e tragam as cadeiras pra cá... (*indica o local onde os atores devem levar a mesa e as cadeiras. Os contrarregras entram e tiram o carpete branco e a máquina de espuma*). Muito bem... agora venham cá! (*os atores se juntam a ela no proscênio de costas para o público*) Olhem! (*O fundo branco da cena de Trepliev cai no chão, os contrarregras o retiram, ficando só a caixa preta do teatro exposta*). Pronto, isto sim, é um teatro! O espaço vazio, nenhum cenário. (*virando-se para a plateia*) A vista se abre direto para o lago e para o horizonte. Começaremos exatamente agora, no momento em que a lua está no ponto mais alto do céu. (*sinalizando para a cabine de luz. Entra luz azul de noite enluarada*) A luz da lua banha esse jardim. (Rodrigues de Almeida, 2024: 11)

Aqui, “roubei” este monólogo de Trepliev e adaptei-o para Arkádina, dirigindo no lugar do filho, propondo uma nova situação, uma encenação completamente limpa para dar a ela a oportunidade de se colocar como criadora e não apenas uma diva e uma mãe narcisista. Aqui precisarei fazer uma digressão rápida. Quando montamos o espetáculo pela primeira vez no Teatro Garagem para o ensaio aberto, Bresani propôs uma luz branca para a lua. Eu não gostei e pedi que fizesse um foco azul. Ele tentou me convencer do contrário, pois achava a luz azul muito clichê. Eu o expliquei que era exatamente isto que eu queria para a cena, mas ele continuou insistindo na luz branca. No final, a contragosto, ele cedeu e disse que iria fazer a luz azul.

Vivendo esta experiência, tive um *insight* e percebi o quanto a situação de Arkádina, uma atriz que é diretora, mas que ainda não conseguia sair da sombra do seu parceiro diretor (Trigórin), parecia com a minha situação e a de Bresani, quando começamos a companhia: eu, atriz, que já tinha dirigido e queria ainda dirigir, mas

ainda não tinha confiança para me impor, e Bresani, diretor. Reescrevi a cena, pedindo a ele que fizesse as duas luzes e revelei que gostaria de usar aquele fato autobiográfico na dramaturgia. Ele concordou. Durante a cena citada acima, no momento em que Arkádina, sinaliza ao iluminador para que coloque a luz da lua, pedi a Bresani que entrasse com a luz azul. E continuei a cena como a seguir:

TRIGÓRIN – (*interrompendo gentilmente*) Meu amor, se você me permite... (*faz sinal para a cabine de luz, dirigindo-se ao operador de luz*) Vamos tentar uma luz de lua menos clichê? Que tal um foco transversal e sem gelatinas? Luz branca mesmo? (*o operador de luz muda a iluminação como ele pediu, Trigórin olha para Arkádina*) Que você acha? Bem melhor, não?

ARKÁDINA – (*incomodada, mas seguindo*) Pode ser... (*ela se dirige às cadeiras brancas e vai empilhando-as sugerindo uma árvore*) Estamos rodeados por árvores altas, antigas... tem uma linda aqui, um baobá, centenário, bem aqui! Pronto.

TRIGÓRIN – (*interrompendo mais uma vez gentilmente*) Posso propor uma mudancinha? (*ele retira uma das cadeiras e empilha mais alto*) Uma forma mais intrigante, que tal?

ARKÁDINA – (*ainda mais incomodada, seguindo*) Que seja... E bem aqui (*ela anda para o outro extremo do palco*) tem um lindo banco de jardim, daqueles bem pesados, de concreto. E claro, tem um balanço! (*sinaliza para os contrarregras*) Precisamos de um balanço, tem? (*um balanço de madeira vai descendo do urdimento*) (*para Trigórin, irônica*) Desculpe, meu amor, mas se você me permite, este clichê eu vou manter! (*dá uma piscadinha para ele*) E ouvimos apenas o silêncio de uma noite calma. Ah, sim! E como nosso bom e velho mestre dizia... para se criar o silêncio em cena a gente precisa justamente de sons que tragam a ilusão de silêncio. Insetos noturnos, sapos (*ela faz sinal para a cabine, entra sonoplastia de sons noturnos*) E é só isso. Nós estamos aqui simplesmente conversando, fumando, e tudo já está acontecendo... (*olha para o lago*) Estão ouvindo? A música vindo da outra margem do lago? (*sinalizando para o operador de som*) Vamos colocar...

TRIGÓRIN – (*interrompendo com astúcia*) Fly me to the moon! Mas na versão da Astrud Gilberto!

Entra trilha playback fade in: "Fly me to the moon" (Astrud Gilberto). Trigórin se aproxima de Arkádina que está visivelmente irritada e a tira para dançar apaziguadoramente, Polina tira Dorn, Medvedenko vai atrás de Macha. Dançam. (Rodrigues de Almeida, 2024: 11/12)



Figura 58: Dispositivo da cena mencionada acima. Crédito da Foto 1: Rômulo Juracy 2024, Foto 2: Teatro Alexandrinsky 2023

Ainda no primeiro ato, uma outra estratégia de intrusão, foi inserir comentários irônicos e críticos de Macha às afirmações sexistas que Trepliev faz de sua mãe. Dei à Macha, o direto à palavra, mantendo seu humor ácido. Na peça de Tchekhov, durante a cena em que Trepliev descreve Arkádina para Sórin – no caso da minha versão, ele o faz para Dorn e Macha – o que se absorve dela é que trata-se apenas de uma mulher egocêntrica, fútil e sovina. Transcrevo aqui o trecho da cena original de Tchekhov para uma melhor comparação com a minha reescrita que será explicitada logo adiante.

SORIN – (...) Por que minha irmã anda tão mal-humorada?

TREPLIEV – Por quê? Por que está entediada (*Senta-se ao lado*) Está com ciúmes. Já está até contra mim, contra o espetáculo, porque não é ela quem vai atuar e sim, Nina. Nem conhece a minha peça, mas já a odeia.

SORIN (*rindo*) – Você está imaginando coisas, francamente...

TREPLIEV – O simples fato de que, neste palco minúsculo, é Nina que vai brilhar e não ela, já a deixa aborrecida (*Consulta o relógio*) Minha mãe é um caso psicológico, muito curioso. É talentosa, isso é indiscutível, é inteligente e é capaz de se emocionar lendo um livro, cuida dos enfermos como um anjo. Mas se atreva a elogiar a Duse diante dela! Deus o proteja! Deve-se elogiar apenas a ela, escrever apenas sobre ela, entusiasmar-se e ovacioná-la por sua extraordinária interpretação em A Dama das Camélias e em O torpor da vida, mas como aqui no campo ela não dispõe desse tipo de sedativos, ela se aborrece e se irrita, e todos nós somos culpados. Além do mais, é

também supersticiosa, tem medo de três velas acesas, e do número treze... E é avarenta: experimente pedir-lhe dinheiro emprestado: ela começa a chorar.

SORIN – Você pôs na cabeça que a peça não agrada à sua mãe e já está nervoso, é isso... Fique calmo, sua mãe adora você!

TREPLIEV (*desfolhando uma flor*) – Bem me quer, mal me quer, bem me quer, mal me quer. Bem me quer, mal me quer. (*Ri*) Está vendo? Minha mãe não me quer. Claro! Ela deseja viver, amar, vestir roupas de cores vistosas – e os meus vinte e cinco anos a fazem lembrar sempre que não é mais jovem. Quando não estou perto, ela tem apenas trinta e dois anos, mas quando estou ao seu lado, tem quarenta e três – e ela me odeia por isso. Sabe também que eu não tenho grande consideração pelo teatro. Ela ama o teatro, e crê, que com isso presta um grande serviço à humanidade, e à sagrada arte, ao passo que, em minha opinião, o teatro atual não passa de rotina e convenção. Quando aqueles monstros sagrados apresentam em mil variantes sempre o mesmo, o mesmo, o mesmo – eu fujo.

SORIN – É impossível viver sem o teatro.

TREPLIEV – Precisamos de formas novas. Formas novas são indispensáveis e, se elas não existirem, é melhor que não haja nada. Eu amo minha mãe, amo de todo o coração; mas ela vive de um modo absurdo, sempre anda com esse escritor, o nome dela aparece toda hora nos jornais, e isso me aborrece. Às vezes, o egoísmo do mais simples dos mortais toma conta de mim; sinto mágoa que a minha mãe seja uma atriz famosa, e me parece que eu seria muito mais feliz se ela fosse uma mulher comum! Tio, pode haver situação mais desesperadora e mais tola que esta: às vezes, na companhia da minha mãe, há uma multidão de celebridades, artistas e escritores, e entre eles só eu não sou nada, e só me aturam porque sou filho dela. Quem sou eu? O que sou? Tive que deixar a faculdade no terceiro ano, como se diz, “por problemas alheios à minha vontade”, não tenho nenhum talento, nenhum tostão furado e, segundo a minha carteira de identidade, não passo de um pequeno burguês de Kiev. Meu pai também era só um pequeno burguês de Kiev, embora tenha sido um ator famoso. Então, toda vez que aqueles artistas e escritores, reunidos no salão de visitas da minha mãe, se dignavam a me dar atenção, me parecia que, com seus olhares, eles mediam a minha insignificância...

Na reescrita desta cena, além de adaptar algumas questões culturais e temporais, interrompo o monólogo escrito por Tchekhov com as falas de Macha, procurando abrir outras possibilidades de leitura sobre Arkádina. Desta maneira, enfatizo a visão sexista de Trepliev, inferida por seu próprio discurso, sobre o papel de uma “mulher comum”, ou seja, aquela que não deveria colocar o amor a si mesma acima do amor ao próximo no caso, a ele, seu filho (dispositivo amoroso e materno, Zanello, 2018). Trepliev a considera superficial por cuidar de sua auto-estima – as roupas que escolhe, o fato de se importar com o envelhecimento – ou em investir o dinheiro que ganha com o próprio trabalho consigo mesma, tachando-a de sovina. Abaixo segue o trecho do meu texto, onde destaco em negrito as minhas intervenções ao monólogo original de Tchekhov:

MACHA – Vamos para casa, Kóstia! Sua mãe está esperando. Está preocupada.

TREPLIEV – Minha mãe não está nem aí...

DORN – Sua mãe adora você!

TREPLIEV – (*desfolhando uma flor*) Bem me quer, mal me quer, bem me quer, mal me quer. Bem me quer, mal me quer. (*Ri*) Está vendo? Minha mãe não me quer.

MACHA – (para si) Que patético...

TREPLIEV – Claro! Ela deseja viver, amar, vestir roupas de cores vistosas...

MACHA – (irônica, em tom de deboche) Que crime...

TREPLIEV – É extremamente sovina, mão de vaca mesmo!

MACHA – Eu também seria se tivesse que sustentar tudo isso aqui...

TREPLIEV – E os meus vinte e cinco anos a fazem lembrar sempre que não é mais jovem. Quando não estou perto, ela tem apenas trinta e três anos, mas quando estou ao seu lado, tem quarenta e três, e ela me odeia por isso.

MACHA – (para si) Eu também te odiaria...

TREPLIEV – Sabe também que eu não tenho grande consideração pelo teatro. Ela ama o teatro, e crê, que com isso presta um grande serviço à humanidade, e à sagrada arte, ao passo que, na minha opinião, o teatro dela é que nem programa da GNT!

MACHA – É impossível viver sem o teatro!

TREPLIEV – Precisamos de formas novas. Formas novas são indispensáveis e, se elas não existirem, é melhor que não haja nada. Eu amo minha mãe, amo de todo o coração; mas ela vive de um modo absurdo, sempre anda com esse diretor, o nome dela aparece toda hora na mídia, e isso me aborrece. Às vezes, o egoísmo do mais simples dos mortais toma conta de mim; sinto mágoa que a minha mãe seja uma artista famosa, e me parece que eu seria muito mais feliz se ela fosse uma mulher comum!

MACHA – Claro, seria muito mais fácil pra você, não é mesmo?

TREPLIEV – Pode haver situação mais desesperadora e mais tola que esta: às vezes, na companhia da minha mãe, há uma multidão de celebridades, artistas e escritores, e entre eles só eu não sou nada, e só me aturam porque sou filho dela. Quem sou eu? O que sou?

MACHA – (*fazendo chacota, imitando Hamlet*) **Eis a questão!** (Rodrigues de Almeida, 2024: 17/18)

Seguindo a cena, incluí nos comentários de Macha, não apenas críticas ao sexismo de Trepliev, mas também chamei a atenção para as questões de raça – Gleide Firmino, que interpreta Macha, é uma atriz negra – e classe que temos na nossa versão. Dirigi o ator Rômulo Mendes, que interpreta Trepliev, pedindo a ele que não olhasse para Gleide Firmino, e não se deixasse afetar pelas interrupções que ela promove, ignorando seus comentários. A partir de certo momento, pedi à Gleide Firmino que tirasse do bolso um microfone sem fio e passasse literalmente, a impor sua voz a dele. Aqui também destaco em negrito as intrusões ao monólogo de Trepliev, o qual adaptei ao final do trecho, quando, de fato, ele deixa-se afetar pelas palavras de Macha.

TREPLIEV – Tive que deixar a faculdade no terceiro ano,

MACHA – Tive que deixar a escola no terceiro ano,

TREPLIEV – ...como atestou o laudo: “por problemas alheios à minha vontade”,

MACHA – ...para ajudar a minha mãe em casa.

JUNTOS – ... não tenho nenhum talento, nenhum tostão furado e, segundo a minha carteira de identidade,

TREPLIEV – ...não passo de um burguesinho qualquer!

MACHA – ...não passo de uma mulherzinha qualquer!

TREPLIEV – Meu pai também era só um burguesinho qualquer,

MACHA – Meu pai... eu nem conheço,
TREPLIEV – ...embora tenha sido um ator famoso. Então, toda vez que se reuniam na casa da minha mãe, aqueles artistas,
JUNTOS – ... escritores, intelectuais (*Trepliev pára de falar*)
MACHA – ...médicos, funcionários públicos do senado aposentados por invalidez,
JUNTOS – que se dignavam a me dar atenção, me parecia que, com seus olhares,
eles mediam a minha insignificância...
(pausa)
TREPLIEV – White people problems... obrigado por me lembrar, Macha!
MACHA – De nada!
DORN – (*buscando mudar de assunto*) É... não entendo porque sua mãe ficou tão exaltada...
MACHA – Claro que você não entende...
TREPLIEV – Por quê? Por que está entediada!
MACHA – Oi?
TREPLIEV – É, na verdade não...
MACHA – Ah, tá...
TREPLIEV – Ela está é com ciúmes!
MACHA – (para a plateia) Meu Deus... é um narcisista sem solução...
TREPLIEV – Tinha que ficar contra mim, contra o espetáculo porque não era ela que estava dirigindo e sim eu! Não era ela que estava em cena e sim, Nina! Nem conhecia a minha peça, mas já a odiava...
MACHA – (para si) sem solução! (Rodrigues de Almeida, 2024: 18/19)



Figura 58: Cena mencionada acima. Crédito da Foto: Teatro Alexandrinsky 2023.

Passemos agora ao segundo ato que, na peça de Tchekhov, começa com uma cena de rivalidade feminina, a qual reescrevi para realçar outras qualidades de Arkádina. Ao invés de se apresentar como uma mulher vaidosa e egocêntrica, realço suas qualidades: uma mulher que tomou as rédeas da própria vida e conquistou seus objetivos. Além disso, troco os conselhos de beleza e longevidade que ela dá à Macha no orginal, por conselhos de realização pessoal e profissional. Ao invés de reforçar a

rivalidade, procuro estimular a sororidade. Na peça de Tchekhov, Arkádina, Dorn e Macha estão à beira do lago, descansando. Dorn está lendo um livro de Maupassant para elas. Em nossa versão, Dorn lê um livro de Conceição Evaristo, enquanto Macha e Arkádina fazem uma sequência de Yoga, guiada por Arkádina.

A Gaivota	Júpiter e a Gaivota
<p>ARKÁDINA (<i>para Macha</i>) – Vamos nos levantar. Vamos ficar lado a lado. A senhora tem vinte e dois anos, e eu tenho quase o dobro. Evguiéni Serguéievitch (Dorn), qual de nós duas parece mais jovem?</p> <p>DORN – A senhora, é claro.</p> <p>ARKÁDINA – Viu? E por quê? Porque eu trabalho, eu sinto, vivo atarefada, enquanto a senhora fica o tempo todo parada, no mesmo lugar, não vive... (...) Além do mais, sou muito regrada, como um inglês. Eu, minha cara, ando sempre na linha, como dizem, estou sempre vestida e penteada <i>comme il faut</i>. Para que vou sair de blusão e despenteada, ainda que só para vir ao jardim? Jamais. Pois eu sempre soube me cuidar, nunca fui uma desleixada, não relaxei, como fazem algumas... (<i>põe as mãos na cintura, passeia pelo campo de croqué</i>) Vejam: pareço uma criança! Poderia representar o papel de uma menina de 15 anos!</p> <p>DORN – Muito bem, senhora, no entanto vou prosseguir a leitura. (<i>apanha o livro</i>) Paramos no vendendor de cereais e nas ratazanas... (Tchekhov, 2021: 46/47)</p>	<p>ARKÁDINA – Macha, vem cá. Você chegou a terminar a escola?</p> <p>MACHA – Não, ainda nem fui atrás disso...</p> <p>ARKÁDINA – E por quê?</p> <p>MACHA – Ah, nem sei se vou tentar a faculdade então, pra quê?</p> <p>ARKÁDINA – Como assim pra quê?</p> <p>MACHA – E eu também preciso ajudar minha mãe... Ainda mais agora que você mandou os dois ajudantes embora... Tá pesado, Arkádina.</p> <p>ARKÁDINA – Sim, eu já disse pra ela que estou procurando gente, não tá fácil encontrar. Mas, bem... termine a escola, Macha! E se não for cursar a universidade, arranje um emprego que você goste e cuide da sua vida. Só não vá arranjar uma barriga por aí e acabar enfiada aqui igual a sua mãe.</p> <p>MACHA – Como é?</p> <p>ARKÁDINA – Ela nunca te contou?</p> <p>MACHA – Não.</p> <p>DORN – (<i>interrompendo para mudar de assunto</i>) Arkádina, você deveria ler este conto! Acho que vai gostar muito.</p> <p>ARKÁDINA – O que é?</p> <p>DORN – Conceição Evaristo. “A gente combinamos de não morrer.”</p> <p>ARKÁDINA – Ah, claro... Olhos D’água. Você nunca tinha lido?</p> <p>DORN – Não...</p> <p>MACHA – (com deboche) Claro que não... (Rodrigues de Almeida, 2024: 23)</p>



Figura 60: Cena mencionada acima. Crédito da Foto: Rômulo Juracy 2024.

Tchekhov não se aprofunda na história de Macha. É bastante claro que Polina, sua mãe, vive um caso antigo e às escondidas com Dorn. Há apenas uma sutil sugestão de que Dorn seja o verdadeiro pai de Macha no final do primeiro ato, quando ela o escolhe para revelar seu amor não correspondido por Trepliev: “Não gosto do meu pai... (Chamráiev) mas meu coração tem um fraco pelo senhor. Não sei por quê, mas sinto com toda a minha alma que o senhor é alguém próximo de mim...” (Tchekhov, 2021: 45). Dorn a abraça e a chama de “minha criança”... (Tchekhov, 2021: 45). No segundo ato há também uma passagem que pode se referir a este segredo, Polina o pede para que ele a leve embora e que não tenham que fingir, mentir (Tchekhov, 2021).

O doutor Dorn é apresentado por Arkádina, no primeiro ato, como o galã da cidade. Ele tem a personalidade de um mulherengo querido por todos, que vive a vida que bem quer, sem se preocupar com nada e ninguém. Ele é galanteador com as mulheres e “escorregadio” com Polina, que é ciumenta e quer largar o marido para assumir o relacionamento com ele. Na nova dramaturgia, cortei o personagem Chamráiev evidenciando o abandono paterno de Dorn. Em nossa versão, o assunto, introduzido por Arkádina, é interrompido pela entrada de Sórin, irmão dela, que traz Nina e Medvedenko consigo. Sórin e Medvedenko se juntam à Dorn, e Nina se junta à Arkádina e Macha fazendo yoga. Em seguida, Polina entra e a própria Macha retoma a história que Arkádina havia começado.

Entra Polina

POLINA – Ah, vocês estão aqui! Bom dia! Isso é o que eu chamo de vida, hein?
ARKÁDINA – Polina! Por que você não se junta a nós um pouco?
POLINA – Obrigada, querida, mas alguém tem que trabalhar neste lugar, né?
MACHA – Mãe, você já estava grávida quando veio trabalhar aqui?
POLINA – (*desconcertada*) Que pergunta é essa agora, Macha?
MACHA – Estava ou não?
POLINA – Sim... Eu tive que interromper meus estudos de administração quando o traste do seu pai me abandonou com barriga e tudo. Estava desesperada atrás de trabalho e o Dorn me avisou que Arkádina precisava de alguém para administrar a fazenda.
MACHA – Você e Dorn já se conheciam?
POLINA – Sim, quando ele era professor na faculdade, ficamos amigos.
MACHA – Vocês se pegavam?
POLINA – (rindo de nervoso e depois com humor ácido) Olha o respeito, Macha!
Não... Dorn era casado com a medicina e um lobo solitário... nunca me deu bola...
MACHA – E o meu pai? Você conheceu na faculdade também?
ARKÁDINA – (*interrompendo bruscamente*) Foi isso... Ela ficou aqui por você e largou a faculdade. Nunca mais voltou e ficou morando aqui. Então, minha filha, é como eu estava te dizendo...faça qualquer coisa, só não estrague sua vida neste fim de mundo. (Rodrigues de Almeida, 2024: 27)

Seguindo a cena, há uma discussão entre Polina e Arkádina – Chamráiev e Arkádina no original – em que Arkádina sai de cena revoltada, ameaçando ir embora da fazenda. Todos a acompanham saindo de cena. No original, Polina fica sozinha com Dorn, reclama de seu marido e lhe faz um pedido:

POLINA – (...) Não suporto as grosserias dele... (*com ar de súplica*) Evguièni (Dorn), querido, adorado, leve-me com você... O nosso tempo está passando, já não somos jovens. Se pelo menos no fim da vida pudéssemos não fingir, não mentir... (*Pausa*)
DORN – Tenho cinquenta e cinco anos, é tarde demais para um homem mudar de vida.
POLINA – Eu entendo, o senhor me rejeita porque, além de mim, existem outras mulheres que lhe são caras. E não pode levar todas consigo. Eu entendo. Desculpe, estou aborrecendo o senhor. (Tchekhov, 2021: 52).

Em nossa versão, deixo explícita a relação de Dorn com Macha, incluindo-a entre os motivos para Polina deixar a fazenda e assumirem o relacionamento. E ao invés dela entender e se culpar por ele não querer assumir a relação e a paternidade, ela lhe cobra:

POLINA – Não suporto mais essa fazenda! (*começa a chorar*) Eu não suporto mais a maneira como essa aí (Arkádina) e o irmão me tratam... Não suporto mais ver a Macha enfurnada aqui como eu... (*Em tom suplicante*) Vamos embora daqui? Nós três? O tempo passa, nós já não somos jovens, se ao menos a partir de agora não tivéssemos que nos esconder, que mentir... (*Pausa*)
DORN – Estou com sessenta anos, Polina, é um pouco tarde para mudar de vida. (*pausa, eles se olham*)
POLINA – Sim, você tem razão... eu é que deveria ter feito isso naquela época... Quando você deveria ter cumprido seu papel! Será que você não se importa? (Rodrigues de Almeida, 2024: 28/29)

Em ambas versões, a conversa é interrompida por Nina, que chega pedindo a Dorn que vá até à casa acalmar Arkádina e Sórin. Na peça original, antes de Dorn sair, Nina lhe entrega umas flores que estava colhendo, Polina que sai de cena juntamente com ele, pega o ramalhete e, louca de ciúmes, o estraçalha no caminho. Optei por deixar Polina em cena e criei uma cena que, ao invés de reforçar a rivalidade feminina criasse um elo de sororidade entre elas:

NINA – (*notando a tristeza de Polina*) Você está bem, Polina?

POLINA – (*emocionada, com os olhos cheios de lágrimas*) Querida, você me permite um conselho?

NINA – (*comovida*) Claro, Polina.

POLINA – Você gosta de tatuagens, eu percebi...

NINA – Sim...

POLINA – Eu também... (*descobre uma parte do corpo onde “está” tatuado um texto*)

NINA – (*lendo em voz alta*) “A vida lhe dará poucos presentes. Se você quer uma vida, aprenda a roubá-la!” Lindo... de quem é?

POLINA – (*cobrindo novamente a tatuagem*) Lou Andreas-Salomé... Eu não aprendi... mas você ainda tem tempo. (*dá um beijo na testa de Nina e sai*) (Rodrigues de Almeida, 2024: 29)

A ideia da frase tatuada por Polina me veio ao ler, no orginal, a frase escolhida por Nina para gravar em um medalhão que entregará a Trigórin no final do terceiro ato e que pertence a um dos romances dele: “se algum dia precisar da minha vida, venha e tome-a.”(Tchekhov, 2021: 70) Esta frase simboliza o quanto a Nina de Tchekhov se submete na relação com Trigórin, colocando em suas mãos, o seu destino. Em nossa versão, conservei a vontade de Nina em manter um vínculo com Trigórin, que está de partida, entregando-lhe um anel dela, mas retirei a frase do texto.

Seguindo o roteiro da minha versão, Polina sai de cena e Nina fica sozinha. Ela abre uma página do *Google*, no celular e pesquisa o nome: Lou-Andreas Salomé. A pesquisa é projetada de forma que o público possa ver a página da *wikipedia* que ela abre, mostrando a identidade da filósofa. Logo em seguida, Trepliev entra, jogando uma gaivota que acabou de abater, aos pés de Nina, o que também acontece na peça de Tchekhov e retoma-se o texto original do autor. Contudo, recorro à mesma estratégia que utilizei no primeiro ato – através de Macha – intrometendo comentários críticos de Nina durante o monólogo de Trepliev para evidenciar seu narcisismo.

Há duas tragédias que são anunciadas, simbolicamente, na cena original de Tchekhov. A de Trepliev, que ele literalmente anuncia: o seu suicídio e, uma outra, a de Nina. Nina, recordará desta gaivota morta, no quarto ato, quase ao final da peça, ao narrar como sua vida foi destruída por Trigórin, dizendo frequentemente: eu sou uma

gaivota... Na continuidade da cena, após a saída de Trepliev, é Trigórin que encontrará o corpo da gaivota e irá ter um *insight*-oráculo:

TRIGÓRIN - É que me veio uma ideia... uma ideia para um conto curto. Uma jovem vive às margens de um lago desde a infância, como a senhora; ama o lago, como uma gaivota, e é feliz e livre, como uma gaivota. Mas de repente aparece um homem, ele a avista e, por pura falta do que fazer, ele a destrói, assim como aconteceu com essa gaivota. (Tchekhov, 2021: 60)

A ação de Trepliev recai como uma espécie de maldição à Nina, à qual responsabiliza pelo seu fracasso, suas frustrações e um provável suicídio. No quarto ato, ele irá dizer “eu amaldiçoei você” (Tchekhov, 2021: 94).

Em minha versão, fazendo uma leitura de gênero da cena, quis dar à Nina o direito à resposta para as acusações abusivas de Trepliev e procurei abrir o caminho para que Nina, hoje, possa fazer Trepliev se confrontar com o próprio narcisismo e recusar aquela “maldição”. Segue no trecho abaixo, a cena original de Tchekhov interrompida pelas minhas intrusões, as quais destaco em negrito.

NINA – (*assustada*) O que é isso?

TREPLIEV – Hoje eu cometí a infâmia de matar esta gaivota. Eu a deponho aos seus pés.

NINA – Mas o que deu em você? (*abre o saco e olha dentro*).

TREPLIEV – Em breve, neste mesmo modo, eu vou me matar.

NINA – Não estou te reconhecendo, Trepliev.

TREPLIEV – Eu também não te reconheço, Nina. Você mudou comigo. Seu olhar ficou frio, minha presença parece que te constrange.

NINA – Ultimamente você se irrita à toa, se expressa de uma maneira totalmente incompreensível, como se usasse símbolos. Olha essa gaivota, ela também deve ser um símbolo, mas eu não entendo. Talvez eu seja simples demais pra te entender.

TREPLIEV – As mulheres não perdoam o fracasso.

NINA – **Não! (Irônica)** É, verdade, tudo que a gente quer são homens viris e bem sucedidos, que nos ensinem o caminho e de preferência que nos dêem uma vida de luxos. Pelo amor de Deus, Kóstia... Em que século você está?

TREPLIEV – (*ensimesmado*) Sim, tudo começou há alguns dias atrás, na noite em que a minha peça se tornou um fracasso tão estúpido.

NINA – **SUA peça, claro!**

TREPLIEV – Sabe o que eu fiz, depois? Toquei fogo em tudo. Se você soubesse como estou me sentindo infeliz. E a sua frieza é inacreditável. É como se eu acordasse e visse de repente que o lago secou, ou que a água toda escorreu para o fundo da terra. Você não é simples demais para me entender. Na verdade, não há nada aqui para ser entendido. Não é? Minha peça te decepcionou, você despreza a minha inspiração, já me considera medíocre, insignificante, igual aos outros. Eu comprehendo tudo isso muito bem, e como!

NINA – **Não é nada disso, Trepliev...nem tudo é sobre você...**

TREPLIEV – Parece que tem um prego cravado no meu cérebro... Maldito seja ele e a minha vaidade, que suga meu sangue, suga, como uma serpente. (*Vê que ela olha algo na outra margem, volta-se e vê Trigórin*) Mas lá vem ele, o verdadeiro talento; entra em cena como Hamlet e também traz nas mãos um livro... (*com sarcasmo*) Palavras,

palavras, palavras. Esse sol nem a alcançou ainda, mas você já sorri, seu olhar já se derreteu aos raios dele. Não vou ficar aqui, para não atrapalhar. (*entregando o saco pra ela*) Pega, é sua.

NINA – Eu não quero essa gaivota morta!

TREPLIEV – Você está recusando um presente...

NINA – Sim, eu estou! Eu recuso o seu presente gaivota-morta! Eu não quero esta gaivota morta. Entendeu?

TREPLIEV – Entendi. (*Ele joga o saco no lago e sai*) (Rodrigues de Almeida, 2024: 29-31)



Figura 61: Cenas mencionadas acima. Foto 1: Ana Paula Braga e Chico Sant’Anna. Crédito: Rômulo Juracy 2024. Foto 2: Cena com a projeção da página da wikipedia sobre Lou Andreas Salomé ao fundo. Crédito: Teatro Alexandrinsky 2023.

Entrando no terceiro ato, destaco a cena em que Arkádina e Trigórin discutem sobre o caso amoroso entre ele e Nina. No discurso original de Arkádina, ela se utiliza de suas “artimanhas femininas” e seus dons de atriz para convencer Trigórin a não deixá-la por Nina. No original, ela se humilha, declara completa dependência amorosa dele, o manipula inflando seu ego de escritor e o seduz, terminando por julgar-se vitoriosa.

Sabemos que muitas mulheres ainda agiriam assim em situações como esta, submetendo-se em relações amorosas pelo dispositivo amoroso (Zanello, 2018), mas não me interessava repetir isto em minha leitura, como falarei um pouco mais adiante.

Nesta primeira versão da cena, que compartilho abaixo em comparação à original, mantive a reconciliação entre os dois, achando que estava sendo justa, já que, ela só sucumbiria ao desejo que sente por ele, uma vez que estava invertendo os papéis de dominação, ou seja, no meu texto, ela continua exercendo uma manipulação sobre ele, mas não pelas “artimanhas femininas” e pela sedução, mas pelo poder que exerce sobre ele em termos profissionais. Ela se tornaria assim, o “lado mais forte da disputa”, fazendo-o confrontar-se com seus erros e egoísmo. A cena terminava com os dois beijando-se desesperadamente até que ela se recompõe e decide sair para fazer as malas. Isto mudou depois, como mostrarei mais adiante.

A Gaivota	Júpiter e A Gaivota
<p>ARKÁDINA – Sei o que o prende aqui, querido. Mas domine-se. Você está um pouco embriagado, procure ficar sóbrio.</p> <p>TRIGORIN – Seja sóbria você também, seja inteligente e sensata, suplico-lhe que aceite tudo isso com o espírito de uma verdadeira amiga... (<i>Aperta-lhe a mão</i>) Você é capaz de sacrifícios... Demonstre-me sua amizade e deixe-me livre...</p> <p>ARKÁDINA (<i>sob forte emoção</i>) – Está tão apaixonado assim?</p> <p>TRIGORIN – Algo nela me atrai! Talvez seja justamente o que tanto preciso.</p> <p>ARKÁDINA – O ar de uma moça do interior? Oh, como você se conhece pouco!</p> <p>TRIGORIN – Às vezes, sonhamos acordados... Pois eu me sinto assim agora: falo com você, mas como se estivesse dormindo e, no sonho, visse a ela... Um doce e maravilhoso devaneio se apoderou de mim... Deixe-me livre...</p> <p>ARKÁDINA (trêmula) – Não, não... Sou uma mulher igual às outras, não se pode falar assim comigo... Não me atormente, Boris... Isso é terrível...</p> <p>TRIGORIN – Se você quiser, pode ser melhor que as outras. Um amor jovem, maravilhososo, impregnado de poesia nos leva ao mundo dos sonhos – só ele pode nos dar a felicidade! Nunca experimentei um amor assim... Na juventude não me sobrava tempo, batia às portas de redação em redação, lutava contra a miséria... E agora, por fim, este amor chega e me seduz... Que sentido teria fugir dele?</p> <p>ARKÁDINA (<i>irada</i>) – Você enlouqueceu?</p> <p>TRIGORIN – Quem sabe.</p>	<p>ARKÁDINA – (<i>olha pra ele furiosa, pausa</i>) Eu sei o que está prendendo você aqui. Você está embriagado. Procure ficar sóbrio.</p> <p>TRIGÓRIN – Então fique sóbria você também... Seja inteligente e sensata, te suplico que aceite tudo isso com o espírito de uma verdadeira amiga... Você é capaz de sacrifícios... Me prove sua amizade me deixando livre...</p> <p>ARKÁDINA – Você está tão apaixonado assim?</p> <p>TRIGÓRIN – Eu me sinto atraído por ela. E quem sabe não é disso que eu estou precisando agora.</p> <p>ARKÁDINA – A atenção de uma das suas fãs? Um homem já maduro, inteligente, um artista como você... e é isso que te faz falta? Massagem de ego?</p> <p>TRIGÓRIN – Você não está compreendendo de verdade. É que existe aí algo de uma juventude que eu não pude aproveitar, entende? Algo de fascinante, de poético, ela vê coisas em mim que outras pessoas não vêem, nem mesmo você... Ela me faz sentir como antes, como eu era quando sonhava... foi isso que me encantou e eu não gostaria de ter que abrir mão disso agora.</p> <p>ARKÁDINA – Ah, não! Você não acha que está exigindo demais de mim? Parece que hoje vocês todos se reuniram para me torturar! É impressionante! Liberdade você tem! Eu também. E é ótimo. Já nos demos isto. Agora você não vê que me magoa o que você está causando dentro da minha casa, da minha família? Você entendeu que o meu filho, minha criança, tentou meter um tiro na cabeça por culpa deste acasalamento de egos de vocês dois?</p>

ARKÁDINA – Hoje todos conspiram para me martirizar. (*Chora*)

TRIGORIN (*leva as mãos à cabeça*) – Ela não comprehende! Não quer compreender.

ARKÁDINA – É possível que esteja tão velha e feia que já não possa falar diante de mim de outras mulheres, sem se incomodar? (*Abraça-o e o beija*) Você perdeu o juízo! Meu ser maravilhoso, meu adorado... A última página da minha vida! (*Ajoelha-se*) Minha alegria, meu orgulho, minha salvação... (*Abraça os joelhos do homem*) Se você me abandonar, por uma hora que seja, não poderei suportar, vou enlouquecer, oh, ser maravilhosos, magnífico, meu amo e senhor!

TRIGORIN – Pode entrar alguém. (*Ajudá-a se levantar*)

ARKÁDINA – Que entrem, eu não me envergonho do amor que sinto por você. (*Beija-lhe as mãos*) Meu tesouro, seu moleque desmiolado, você quer cometer uma loucura, mas eu não quero, não vou deixar... (*Ri*) Você é meu... Só meu. A testa e os olhos são meus, estes maravilhosos cabelos sedosos, também são meus... Você é todo meu. Você é tão talentoso e inteligente! É o melhor entre todos os escritores atuais, é a única esperança da Rússia! Há tanta sinceridade, simplicidade e frescor em você... E humor sadio... É capaz de revelar com um único traço o essencial, aquilo que caracteriza uma personagem ou uma paisagem, seus tipos têm vida! Só é possível lê-lo com entusiasmo! Acha que isso é adulação? Que estou bajulando? Pois, olhe-me nos olhos. Olhe-me! Parece que estou mentindo? Ouça! Só eu sei lhe dar o verdadeiro valor. Só eu digo a verdade, meu amado, meu ser maravilhoso. Você vem comigo? Sim? Não vai me abandonar, não é?

TRIGORIN – Não tenho vontade própria... Nunca tive vontade própria... Sou um frouxo, um molenga, sempre submisso. Como isso pode agradar a uma mulher? Pode me tomar, se quiser me carregue, mas não permita que me afaste um só passo de você.

TRIGÓRIN – Não é sobre ego, Arkádina...

ARKÁDINA – Ah, entendi...é sobre amor? É isso? Diga? (*ele não responde, pausa*) Você não está mais feliz comigo. Eu não te basto, certo? Minha admiração, meu respeito, tudo que tenho feito por você estes anos todos, desde quando você não era nada! E é isso? Isso que eu mereço? Construímos um mundo perfeito, juntos, nossa casa, nosso trabalho, nossas carreiras, nosso teatro! E você vai jogar tudo isso no lixo, nosso mundo perfeito por conta de uma atriz que sonha em ser livre como uma gaivota... É isso? Ah, claro... que estúpida eu sou... Ela te faz sentir livre... Eu te prendo. Claro. É isso. Eu te prendo neste casulo perfeito em que você se sente frustrado. Não é? Então, não seja por isso. Você está livre. Livre de verdade. Agora, ouça bem o que eu digo: ela não tem nada a perder, você está perdendo tudo. Tudo! (*pausa*) Estou indo sozinha para casa. Fique e viva o seu mundo da fantasia. E quando voltar, suas malas estarão prontas pra você buscar.

TRIGÓRIN – Não, eu não tenho vontade própria... Nunca tive vontade própria... Sou um frouxo, um molenga, sempre submisso... Como isso pode agradar a uma mulher? (*ele aproximasse dela tentando beijá-la*)

ARKÁDINA – (*beijando-o*) Meu amor, seu moleque desmiolado, você quer cometer uma loucura, mas eu não quero, não vou deixar... (*Ri*) Você é meu... Só meu. A testa e os olhos são meus, estes maravilhosos cabelos sedosos, também são meus... Você é todo meu. (*beija ele*) Que bom! Vamos embora daqui o quanto antes, eu vou me arrumar. (*sai*)¹³³

¹³³ Aqui não coloco a referência, pois não se trata do trecho que realmente integrou a versão final do texto a qual referencia neste trabalho.

ARKÁDINA (*consigo mesma*) – Agora já é meu. (*Descontraidamente, como se nada tivesse acontecido*) De resto, se quiser, pode ficar. Eu volto sozinha agora e você se junta a mimdaqui a uma semana. De fato, por que você deveria se apressar?
 TRIGORIN – Não! Vamos juntos de uma vez! (Tchekhov, 2021: 71-73)

Seguindo o terceiro ato, em nossa versão, na cena em que Macha conversa com Trigórin sobre sua vida (Tchekhov, 2021: 62/63), ela faz uma paródia à ópera Madame Butterfly. Macha conta a história da gueixa Cio Cio San, ainda no segundo ato da nossa versão, durante a cena de yoga, no lago. A ideia de introduzir a personagem e a história da ópera no roteiro, me veio quando refletia sobre os paralelos entre A Gaivota com o Hamlet de Shakespeare. De fato, existem muitas similaridades entre as duas obras, especialmente, em relação aos personagens e suas inter-relações. Trepliev - Hamlet, Gertrudes-Arkádina, Trigórin- Cláudius e Nina - Ofélia. Se Nina é a Ofélia de Tchekhov, ele teria mudado radicalmente o seu destino. Ela não enlouquece e se suicida ao final, mas, mesmo tendo a “imaginação um pouco abalada” (Tchekhov, 2021: 84), ao final da peça, ela encontra seu caminho e resolve persistir, afirmando: “aprenda a carregar a sua cruz e acredite.” (Tchekhov, 2021: 96). Quem acaba cometendo o suicídio é seu Trepliev-Hamlet.

Isto me levou a pensar na quantidade de musas-heroínas existentes na literatura e no teatro produzida por homens. Quanto mais ousadas e mais livres, mais trágicos são seus desfechos, que, geralmente, tendem à morte. Lembrei-me então, de Madame Butterfly, que assim como Nina, vê-se desgraçada por promessas de amor de um homem que a ilude e a abandona. Desta maneira, reescrevi a cena original de Tchekhov, em que Macha confia a sua história a Trigórin para ser usada como literatura. Em meu texto procurei criar um diálogo entre os dois personagens em que Macha cobra-o por uma mudança de postura em relação a como as mulheres são tratadas na arte por criadores homens. Ao mesmo tempo, através do “exemplo” de Butterfly, resolve descentralizar sua vida do quesito amoroso e assumir as rédeas sobre seu destino.

TRIGÓRIN – Macha, que susto. (*pausa*) Você tá bebendo a essa hora da manhã?
 MACHA – Bóris, às vezes eu queria ser atriz. Subir num palco! (*Olha ao redor, vê o kimono que Arkádina tinha deixado na cadeira, ela coloca o vinil que está em cima do aparador no toca-disco. Entra trilha playback: Un bel dí vedremo – Madame Butterfly (Pucini).* Ela veste o Kimono). Imagina! Estamos no teatro. E eu sou a madame

Butterfly! Vai, me dirige. (*Ela sai para o píer em frente à sala, ao fundo vê-se projetado uma cena do filme Madame Butterfly*)

TRIGÓRIN – (*saindo para o píer*) Vamos entrar, Macha... Você pode cair...

MACHA – Ah, como seria bom interpretar todas as minhas dores pro público. (*Ela faz uma pantomima similar ao da cantora do vídeo, a música aumenta, depois de algum tempo, ela quebra subitamente o jogo, bebendo mais um gole de sua whiskeira*) Que besteira! E tudo isso, pra se matar no final com uma facada na barriga. (*Ela se senta no píer com as pernas no lago, fim da projeção.*)

TRIGÓRIN – Eu acho bonito!

MACHA – Ah, claro que você acha! Vocês homens têm essa mania de matar as heroínas no final da história.

TRIGÓRIN – Não sei se é bem assim...

MACHA – Ah não? Ofélia, Dido, Julieta, Madame Butterfly, Madame Bovary, Carmem, Anna Kariénina, etc, etc... Parem de matar as heroínas de vocês! Eu vou ser mais corajosa. Ao invés de fazer como elas ou como o burro do Trepliev que acabou nem conseguindo... (*ri*)

TRIGÓRIN – Macha...

MACHA – Eu tô rindo, mas eu sofri muito. Se ele tivesse se matado mesmo eu acho que não conseguiria mais viver nem mais um minuto. Enfim, eu tomei uma decisão. Não vou sacrificar minha vida por amor. Eu vou é arrancar esse amor do meu coração, eu vou arrancar pela raiz.

TRIGÓRIN – Como assim?

MACHA – Eu vou me casar com o Medvedenko.

TRIGÓRIN – Com o professor? Mas esse namoro de vocês já não tem nada a ver, daí você vai se casar com ele? Pra quê? Ele é doido por você, isso se vê. Mas você... Macha... tá tentando se convencer de quê?

MACHA – Não quero seguir a minha vida amando sem esperança. Ficar anos inteiros esperando que alguma coisa aconteça... Não. Não se cura um amor com outro? Não é isso que dizem?

TRIGÓRIN – O amor não é uma doença, Macha. Você não tem que se curar dele.

MACHA – Eu nunca mais vou amar alguém que nem o Kóstia. Isso eu tenho certeza. Certeza mesmo.

TRIGÓRIN – Você é tão jovem, Macha... vai conhecer tanta gente ainda. Se apaixonar tanto.

MACHA – (*com tristeza*) Não vou não. Isso é certeza no meu coração. O Medvedenko me ama como eu amo o Kóstia. Então, que pelo menos ele possa ser feliz nessa história! Eu tenho muito carinho por ele, o amor vem depois. Eu vou voltar pra escola e escreve aí: vou entrar na faculdade! Cuidar da minha vida, ter meu trabalho, novas preocupações, planos, vai fazer com que tudo se abafe. Esse amor pelo Kóstia morre e quem sabe dá espaço pra outras coisas na vida. É isso. (*Levanta-se e entra na sala de jantar pegando a garrafa de conhaque e servindo duas doses*) Vamos fazer um brinde a isso! (*ela entrega um cálice a ele*) Saúde! (*pausa*) Bóris, eu vou sentir sua falta, sabia? Eu gosto de você! E das suas peças. Um dia você conta a minha história? Pode usar, é toda sua. Mas vê se não me mata no final com uma facada na barriga. E também, não me casa com o Medvedenko. Sei lá, me dé um destino diferente, mais feliz. Pelo menos na sua peça que eu seja feliz. Promete?

TRIGÓRIN – Prometo. (Rodrigues de Almeida, 2024: 43/44)

No quarto ato da peça Tchekhov, ela está casada com Medvedenko e eles têm um bebê. A maternidade para ela é um fardo, assim como o casamento. Na minha versão, escolhi que ela engravidasse dele antes do casamento, sendo este, o outro motivo – não revelado a Trigórin na cena citada acima – para se casar com ele. Criei

uma cena entre Macha, Dorn e Polina que encerra o terceiro ato, onde Macha irá justamente revelar a gravidez aos pais, ao mesmo tempo que confronta Dorn quanto ao seu abandono paterno. Também é uma cena que representa uma espécie de “gota-d’água” para que Polina, vendo que a filha começa a seguir seus mesmos passos, escolha tomar uma atitude em relação à condição de submissão que vive com Dorn. Fato que será revelado no quarto ato.

Entra Polina.

POLINA – (*notando a embriaguez de Macha, assumindo a tarefa de recolher a mesa*) Filha, deixa isso, você vai acabar quebrando alguma coisa.

MACHA – (*Ela se senta à mesa e observa atentamente a mãe, depois de uma longa pausa*) Mãe, eu vou me casar com o Medvedenko.

POLINA – Parou! Parou com a bebida! (*Tira a whiskeira da mão dela*) Ah, mas não vai mesmo! Já deu. Já deu dessa palhaçada de Medvedenko. (*largando as louças e puxando uma cadeira para se sentar*) Minha filha, você não ama ele. Vai ser infeliz a vida inteira. Você ainda vai achar a pessoa certa, minha filha.

MACHA – Você achou? (*Polina não responde*) Hein, mãe?

POLINA – Achei, Macha, mas a vida não quis que ficássemos juntos.

MACHA – A vida? (*ri*)

POLINA – (*caindo a ficha, depois de uma pausa longa*) Ele, ele não quis.

MACHA – Meu pai?

(*Entra Dorn de súbito, apressado com o celular na mão.*)

DORN – Meu Deus! Pelas mensagens que recebi o mundo está para desabar aqui! (*recuperando o fôlego*) Cadê? A besta quadrada já melhorou da crise? Ou preciso fazer a passiflora?

POLINA – Já melhorou.

DORN – E cadê o Kóstia? Eu preciso trocar o curativo dele.

POLINA – Arkádina me disse que já trocou.

DORN – Ah, então corri à toa... (*senta-se à mesa*) Será que ainda sobrou um pouco de café pra mim?

POLINA – (*fria*) Sobrou sim.

DORN – (*pausa, Dorn fica esperando que ela o sirva*) Pode me servir por favor, meu anjo?

POLINA – (*furiosa, olhando para o bule no aparador*) Não, sirva-se você.

(*Dorn pega o bule e o serve. Macha olha os dois atentamente. Silêncio. Dorn toma um gole de café*)

MACHA – Eu tô grávida.

POLINA e DORN – O quê??

MACHA – Eu tô grávida.

POLINA – Do Medvedenko?

MACHA – De quem mais seria? (*pausa, ela pega a whiskeira de novo e dá um gole*).

POLINA – Falei pra parar com a bebida Macha! (*pausa*) Me dá isso aqui! (*bebe da whisqueira dela*)

MACHA – Bom, vou dar a notícia pra ele. (*Polina chora, Macha se levanta para sair*) Mãe, não vou nem perguntar se as lágrimas são de alegria ou de tristeza... (*notando a cara de Dorn*) Não se preocupem, não é como dizem? Todo neném já vem trazendo o pão debaixo do braço... E além do mais, acho que o Medvedenko não é do tipo que vai comprar cigarros e nunca mais volta... (*pausa, ela caminha até a saída, vira-se para os pais novamente*) Sabem o que eu pensei, agora? Que teve uma única coisa certa que aquele americano babaca fez pela madame butterfly: pelo menos, ele voltou para

assumir o filho. (*para Dorn*) Você não acha, pai? (*sai de cena*) (Rodrigues de Almeida, 2024: 44-46)

Passando ao quarto ato da minha versão, que, tal qual o original, acontece dois anos depois do terceiro ato, vemos como as resoluções tomadas por Macha já lhe renderam frutos positivos. A Macha do meu texto, havia interrompido os estudos ao final do ensino médio, para ajudar Polina na fazenda, como ela revela ainda no primeiro ato. No quarto ato, ela já está na faculdade e Medvedenko mostra-se um pai cuidadoso e dedicado – o que já é perceptível na peça de Tchekhov. Dorn e Macha já estão reaproximados tratando-se por pai e filha. Nota-se que ela ainda ama Trepliev, mas está resolvida com as decisões que tomou em sua vida, deixando o amor de lado e focando na realização pessoal e profissional.

Uma outra cena que reescrevi neste quarto ato, foi a que Trepliev resume para a família/amigos, a trajetória de Nina nos dois últimos anos. Reconstruí o monólogo do personagem para atualizar para a nossa época e cultura, situações de opressão de gênero que atrizes podem atravessar em suas investidas profissionais. Baseei-me em alguns relatos compartilhados pelas próprias atrizes do espetáculo, Santos e Camila. Novamente, através do humor ácido de Macha, faço interrupções ao monólogo de Trepliev, explicitando a leitura de gênero. Abaixo coloco uma tabela comparativa das duas cenas, no original e na minha versão:

A gaivota	Júpiter e a Gaivota
TREPLIEV – Ela teve um filho. A criança morreu. Trigórin se cansou dela e voltou aos seus amores antigos, como já era de se esperar. Aliás, ele nunca abandonou mesmo seus antigos amores e, como não tem nenhum caráter, sempre conseguiu dar um jeito de estar dos dois lados. Até onde posso avaliar, por tudo o que eu soube, a vida particular de Nina foi um redundante fracasso. DORN – Mas... e o teatro? TREPLIEV – Pior ainda, ao que parece. Ela estreou num teatro pequeno, em uma estação de veraneio nos arredores de Moscou, depois seguiu para as províncias. Na época eu nunca a perdia de vista e, por algum tempo, onde quer que ela estivesse, eu também estaria. Ela sempre era escalada para papéis importantes, mas representava de forma tosca, com mau gosto, aos berros e com gestos bruscos. Em alguns momentos,	TREPLIEV – Ela teve um filho. A criança morreu. Trigórin se cansou dela e voltou pra minha mãe, como já era de se esperar... Aliás, ele nunca abandonou de fato a minha mãe, e como ele não tem nenhum caráter, dava sempre um jeito de estar dos dois lados. Mas, no fim, covarde como é, a abandonou totalmente, e hoje continua sendo o bom e velho marionete de dona Arkádina. Bom, até onde eu sei a vida da Nina foi um fiasco total. DORN – E o teatro? TREPLIEV – Parece que foi pior ainda. No início, com a ajuda de Trigórin, ela entrou em uma companhia famosa e trabalhava com um diretor fodão. Durante um tempo ela achou que era a menina dos olhos dele, até o dia que ele deixou bem claro o preço de uma personagem importante... se é o que o senhor me entende. MACHA – Assédio moral e sexual.

<p>erguia a voz com talento, morria com talento, mas eram só alguns momentos.</p> <p>DORN – Então, apesar de tudo, ela tem talento?</p> <p>TREPLIEV – É difícil avaliar. Talvez tenha. Eu a procurava, mas ela não queria me ver, e a empregada não me deixava entrar em seu quarto de hotel. Eu entendia os sentimentos dela e não insistia para vê-la. (<i>Pausa</i>) O que mais posso lhe dizer? Depois, quando voltei para casa, receber cartas de Nina. Cartas inteligentes, cordiais, interessantes; Ela não se queixava, mas eu percebia que estava profundamente infeliz; cada linha era um nervo tenso, doente. A imaginação também estava um pouco abalada. Ela assinava A Gaivota. (Tchekhov, 2021: 83/84)</p>	<p>MEDVEDENKO – Macha...</p> <p>MACHA – Vamos dar nome aos bois, ué?</p> <p>TREPLIEV – Então, ela saiu da companhia e passou a ganhar a vida como garçonete, tentando sua carreira de atriz nos horários vagos. De início, pra ver se conseguia fazer novela, se sujeitou a fazer uns bicos como bailarina em programas de auditório. Parece que depois até conseguiu passar em algumas etapas de um teste para um papel de protagonista numa novela das 9, mas acabou desistindo da seleção não sei bem porquê...</p> <p>MACHA – Teste do sofá.</p> <p>TREPLIEV – Naquele tempo eu não a perdia de vista. Aonde ela ia, eu ia também.</p> <p>MACHA – É <i>stalking</i> que fala, né?</p> <p>TREPLIEV – E pelo que ouvi por último, o que ela tem feito são algumas peças com grupos pequenos, desconhecidos. Sem patrocínio nenhum.</p> <p>MACHA – Sem comentários.</p> <p>DORN – Mas apesar disso tudo, ela tem talento?</p> <p>TREPLIEV – É difícil dizer. Talvez tenha. Eu a procurava, mas ela não queria me ver. Eu entendia e não forçava o encontro. (<i>Pausa</i>) Que mais posso dizer? Depois de um tempo, cheguei a receber muitas mensagens dela. Coisas inteligentes, cordiais, interessantes... Não se queixava da vida, mas eu percebia que estava profundamente infeliz. Sua imaginação devia estar um tanto transtornada. Assinava sempre “A Gaivota”.</p> <p>MACHA – Síndrome da impostora. (Rodrigues de Almeida, 2024: 52/53)</p>
---	--

Tchekhov não cita o assédio sexual neste monólogo, mas na cena final de Nina com Trepliev, o autor toca no assunto. Dependendo da tradução, temos maior ou menor ênfase no tema: “Amanhã de manhã viajo para Iêletz – de terceira classe, claro. E sei que em Iêletz “homens cultos” vão me assediar com suas ‘amabilidades’... como a vida é brutal!” (Tchekhov, 2011: 13). E na tradução de Rubens Figueiredo: “Amanhã, bem cedo, partirei para Iêlets, num vagão de terceira classe... junto aos camponeses, e em Iêlets, comerciantes que se julgam instruídos vão me importunar com as suas gentilezas. Que vida sórdida! (Tchekhov, 2021: 93).

Finda esta análise dos meus diálogos com a narrativa de Tchekhov, irei agora abordar o processo, demonstrando como criei os textos autorais que traçaram uma outra narrativa paralela àquela.

7.2 – Aprendendo a abrir o coração

Como já relatei anteriormente, quando começamos a ensaiar Júpiter e a Gaivota como parte do projeto de residência no Espaço Cultural Renato Russo, começariámos conjuntamente os ensaios para o solo que estaria vinculado à esta pesquisa e que se chamaria A Balsa da Medusa, com a direção de Camila. Organizei o cronograma de trabalho de forma a dividir as horas que dispúnhamos entre os dois projetos. Tive dois encontros com Camila que foram muito interessantes, nos quais eu levava materiais vinculados à pesquisa e fragmentos de textos que eu já havia desenvolvido. Na segunda semana, ela teve imprevistos de trabalho e não foi a um dos encontros e no outro chegou quase no final. Na terceira semana a situação se repetiu. Eu passava de três a quatro horas sozinha na sala de ensaio, que era exatamente o que eu não queria fazer, pois precisava de um olhar de fora. Conversei com ela sobre a real possibilidade de levarmos aquele projeto adiante e então, ficou claro para mim que, apesar de ter aceito o convite, o mesmo desinteresse em relação aquele projeto perdurava nela. Entendi, disse que não iria continuar e, mais uma vez, resolvi dar uma pausa na ideia.

Esta pausa durou mais ou menos dois meses, que foi o período que eu levei para entender que a reescrita de A Gaivota já estava intrinsecamente ligada à pesquisa. Durante as pesquisas e discussões em grupo sobre as várias questões que o texto de Tchekhov trata, vocação, frustração artística e amorosa, o próprio teatro... O que mais me instigava, e naturalmente o seria, era a questão contida naquele insight-oráculo de Trigórin: um homem que destrói uma mulher.

Muitos dos textos que eu havia rascunhado para o solo A balsa da Medusa e dos meus interesses na construção de uma dramaturgia, tratavam sobre mulheres que tiveram que se refazer depois de violências infligidas por homens, fossem elas físicas, psicológicas, etc... Eu queria trazer a história dos “vasos quebrados”, da ingenuidade perdida, do sentimento de violação que temos quando somos feridas por homens, não importava a natureza delas. Mas eu não queria falar somente sobre as minhas feridas, as da minha mãe e das minhas avós, mas também das de outras mulheres, e por isso tinha chamado as outras atrizes. Quando percebi que já tinha, Arkádina, Nina, Macha

e Polina, entendi que já possuia essas outras histórias para dialogar com as minhas, e não me sentia mais sozinha naquela balsa.

Naquele momento, em que eu ia começar a tecer a dramaturgia, eu vi a possibilidade de colocar sobre uma mesma balsa todas aquelas mulheres que precisariam de uma travessia para um mundo melhor, e recontar “as histórias mal-contadas sobre nós” (Anzaldúa, 2010). Precisei mexer na minha “casa de marimbondos” e vi o quanto é desafiador expor, aos olhos públicos, aquilo que é tão íntimo. Rascunhei um prólogo e levei-o para o ensaio. Lembro da minha sensação de pânico pouco antes de improvisá-lo sob os olhos do elenco. Quando terminei, expus a eles este sentimento e me senti extremamente acolhida e encorajada.

O que me freiaava, era uma auto-censura em expor o privado, minha vida pessoal. Mais uma vez, vinha o medo de ser umbiguista e o de expor outras pessoas e acabar tendo relações rompidas... Como ainda não estava tão claro como eu criaria um diálogo entre as histórias de Tchekhov e as minhas, parei novamente, dedicando-me apenas a re-escrita da narrativa dele.

Somente depois das temporadas, analisando todo o processo, encontrei em hooks uma explicação e um enorme acolhimento para aquele sentimento de auto-censura. No prefácio de Erguer a Voz (2019), hooks relata o particular processo de escrita desta obra, onde precisou lutar contra seu próprio incômodo em revelar o pessoal:

O que me atrasava (na escrita do livro) tinha a ver com a revelação, com o que significava revelar coisas pessoais (...) tem a ver com escrita – com o que significa dizer as coisas no papel. Tem a ver com punição – com todos aqueles anos da infância em diante, quando me machucaram por eu dizer verdades, por falar do meu jeito chocante, indomável e sagaz, ou com “temos que ir tão fundo assim?”, como às vezes questionam os amigos. (...) refletindo, vi o quanto essa divisão está profundamente conectada a práticas de dominação correntes (especialmente pensando sobre relacionamentos íntimos, formas de racismo, machismo e exploração da classe trabalhadora em nossas vidas diárias, naqueles espaços privados — lá onde geralmente estamos mais feridos, machucados, desumanizados, lá onde nós mesmos somos mais repelidos, aterrorizados e partidos). A realidade pública e as estruturas institucionais de dominação tornam concreto — real — a opressão e a exploração no espaço privado. É por isso que eu acredito ser crucial falar sobre os pontos nos quais convergem o público e o privado, conectar os dois. E mesmo as pessoas que falam sobre o fim da opressão parecem ter medo de derrubar o espaço que separa ambos.” (hooks, 2019: 19/20)

A partir daí, passei a entender melhor porque o processo de A Balsa da Medusa não vingara antes. Eu demorei quase cinco anos para romper com estes medos e

entender que fazer isto, era libertador e revolucionário, não poderia cobrar o mesmo daquelas atrizes. Percebi também, ao longo da escrita desta tese, que precisei abandonar um medo de punição que me deixava receosa em expor os processos da própria companhia, tanto aqueles relacionados à esfera pública, como no episódio da denúncia feita ao Fundo de Apoio à Cultura – medo da retaliação em não ter mais projetos aprovados, etc – como aqueles da esfera pessoal, onde eu exporia casos de opressão de gênero que vivemos e onde as/os envolvidas/os eram pessoas próximas e amadas.

Levei mais tempo para publicizar questões privadas na escrita, pois o medo da punição estava à minha espreita — o medo de dizer algo sobre pessoas amadas que sentiriam que aquilo não deveria ser dito; o medo de que a punição se expresse pela perda, pelo rompimento de relações importantes. (hooks, 2019: 20)

Esta leitura também iluminou como e porquê decidi conectar público e privado nesta tese, assim como ficção e realidade no espetáculo. Apesar de reescrever as histórias das mulheres de Tchekhov sob um olhar feminista, era como se eu precisasse legitimá-las através do real, daquilo que transborda os limites do palco. hooks conta como ela passou a dar suas palestras, sempre falando mais de suas experiências de vida do que propriamente de suas teorias.

Geralmente, aquela reunião de ideia, teoria e experiências pessoais em comum era o momento em que o abstrato se tornava concreto, tangível, algo ao qual as pessoas poderiam se agarrar e que poderiam levar junto com elas. Aquilo era importante para mim. Aprendi com isso. E, em toda essa conversa, eu me preocupava em não me perder, não perder minha alma, em não me tornar um objeto, um espetáculo. Parte de ser verdadeira comigo mesma estava expressa no esforço em ser genuína (não me tornar um entretenimento barato). (...) A exigência do que é real é uma exigência por reparação, transformação. (hooks, 2019: 21)

Não foi à toa que Virgínia Woolf e Hélène Cixous foram os nomes que escolhi para tecer a dramaturgia daquela balsa quando convidei as quatro atrizes, foram elas e seus chamados à escrita que me encorajaram a ir um pouco mais adiante na re-escrita de Tchekhov do que eu havia ido em *A Moscou! Um palimpsesto*. As autoras nos mostram que escrever como mulher é escrever além da tradição masculina, é voar por cima dela, parafraseando Cixous, e criar a partir de si mesma, uma nova tradição, uma nova língua. Contudo, nenhuma das duas nos dão a receita de como se escreve como mulher, mas apontam caminhos: “matar o anjo do lar” (Woolf, 2018), matar a “falsa mulher” (Cixous, 2022) e nos inspiram com a esperança de ver Judiths e Medusas

sorrirem. Judith, Medusa e Nina, são símbolos de mulheres que ousam transgredir barreiras e são punidas por isso.

Helena Ferrante, nos dias de hoje, ilumina ainda mais este caminho ao dizer que “a nossa escrita só pode trabalhar em cima da escrita existente – falsa na nossa boca, embora seja de Mörike, de Goethe – se quiser obter o que ainda não existe” (Ferrante, 2023: 85). Confesso que quando lia o livro de Woolf, convocando as mulheres a escreverem como mulheres e não como homens, me perguntava incessantemente: como? Como inventar uma escrita? Partir do coração, foi meu primeiro instinto, mas com certeza eu partia de toda a tradição que eu já aprendi, acumulei, absorvi. E ela é masculina. Ler a frase de Ferrante, me conforta, porque nos dá o direito de partir de algum lugar, nos dá chão, nos situa. E este ponto de partida não será genuíno, nos será falso e a busca será então, pela nossa verdade. Daí o vôo-roubo de Cixous novamente. Além disso, Ferrante nos aponta ainda um outro caminho, no qual nos desobriga, nos “despressuriza” e ao mesmo tempo nos convoca à sororidade na escritura:

Hoje acho que, se a literatura escrita por mulheres quiser ter sua própria escrita da verdade, o trabalho de todas é necessário. É preciso abrir mão por um longo intervalo de tempo, da distinção entre quem só faz livros medianos e quem fabrica universos verbais imprescindíveis. Contra a língua ruim que, historicamente, não prevê acolher nossa verdade, devemos confundir, fundir nossos talentos, nenhuma linha deve se perder ao vento. Podemos chegar lá. (Ferrante, 2023: 99)

Para mim, a escrita sempre partiu de um lugar da necessidade de sinceridade, honestidade. Desde os meus diários de menina. Então, como era este o meu trampolim para a escrita fui buscando, nesta peça, escrever de um lugar absolutamente sincero, não me censurando em ser pessoal demais. Fui fazendo como hooks, “tinha que me machucar de novo, me machucar por todo o caminho da escrita e da reescrita” (hooks, 2019: 19). Fui escrevendo a partir do coração: da raiva, da revolta, da tristeza, da solidão, do abandono. Buscava aquela tinta branca de Cixous, mas só libertei minha escrita neste espetáculo quando “abri o coração” que é inclusive o que eu faço, metaforicamente, no prólogo.

Prólogo

Cortinas fechadas. Todo o elenco e a diretora estão no proscênio sentados em cadeiras de praia, numa roda de samba, recebendo o público. Estão tomando caipirinhas e assando espetinhos de churrasco de coração de galinha, em uma churrasqueira elétrica portátil. Trilha sonora executada ao vivo: “O mestre sala dos mares” (João Bosco), seguida de “Vou festejar” (Jorge Aragão / Dida / Neoci Dias), terminando com “O Canto de Ossanha” (Baden Powel e Vinícius de Moraes). No final da última

música a diretora interrompe o coro deixando cair sobre o centro da roda uma grande tapeware.

ADA: (para o elenco) O que é isso?

GIL: Uma tapeware.

ADA: Sim, mas o que tem dentro?

RÔMULO: Uma gaivota morta.

ADA: Não.

MARCELLUS: (*tentando adivinhar*) Bom, pelo peso... um saco de gelo?

ADA: Não.

GLEIDE: Um pedaço de carne.

ADA: Sim.

ANA: Um coração de boi.

ADA: Quase...

Ada pega a tapeware e a abre. Dentro dela tem um abacate e uma faca grande, ela tira os objetos de dentro e devagar vai cortando o abacate que oferece ao elenco.

ADA: Isto aqui é o meu coração. Um dia, eu resolvi tirar um pedaço dele e ofereci a um homem. Ele aceitou. Cuidou bem dele por um bom tempo. O manteve vivo. Até o momento em que ele resolveu me devolver. Me entregou o pedaço em mãos e saiu batendo a porta. Eu fiquei olhando para aquele pedaço de carne nas mãos, sabendo que não tinha jeito de devolvê-lo para o lugar de onde tinha saído. E então, eu o usei como adubo na cova das três irmãs do Tchekhov, para que mais tarde nascesse uma peça de teatro. Deu certo, a planta vingou. Algum tempo depois eu fiz de novo. O coração, já reconstituído, foi novamente mutilado, e uma outra parte foi oferecida, aceita, cuidada com amor e mais uma vez, devolvida. Mas desta vez, ele não veio, me devolveu dentro desta tapeware que deixou com o porteiro de casa que me entregou com cara de espanto. E então, eu fiz de novo! Só que desta vez, eu precisei adubar a cova da Gaivota. Para que dela se levantasse uma, que possa, neste mundo, cantar, voar ainda mais alto. Para que ela seja insolente e para que não termine empalhada... e se terminar, que nenhum taxidermista consiga tirar o sorriso do seu rosto. Então, para começar, eu proponho aqui um brinde: (*erguendo o copo*) ao Riso da Gaivota! Que ela também vingue, SE vingue e para que eu vingue a minha raça! (*todos brindam e bebem um gole*) Ah, e para Júpiter...

CAMILA – (*interrompendo Ada, ao perceber que ela se cortou com a faca e a mão está sangrando*) Amiga...

ADA – (*segundo, sem ouvir*) ...daqui, destas tábuas corridas, deste meu lago, eu digo:
CAMILA – (*desesperada*) Ada, sua mão...

ADA – (*olhando a mão*) ... não se preocupa, o meu coração é que nem rabo de lagartixa.
(*desmaia, os atores entram em pânico, seguram ela, a arrastam pra trás das cortinas.*
Entre trilha playback: Puro Teatro (La Lupe) Os contrarregras retiram o cenário do proscênio. Todos saem de cena.) (Rodrigues de Almeida, 2024: 3/4)



Figura 62: Cena mencionada acima. Crédito: Rômulo Juracy 2024

Abrir o coração para que eu fosse direta e certeira naquilo que queria fazer: recontar as histórias de mulheres-gaivotas abatidas em pleno vôo por homens narcisistas, medrosos, covardes e violentos, mas para que sorrissem ao final, não dando a elas um *happy ending*, mas o sorriso da medusa de Cixous, o sorriso daquelas que se cansaram de terem suas línguas mutiladas. Que não aceitam o tiro e nem a taxidermia.

Foi naquele momento que percebi que há algumas pessoas para as quais a sinceridade não é sobre “vou escolher compartilhar isso ou dizer aquilo”, mas sim “vou sobreviver — vou chegar até o fim — vou ficar viva”. E sinceridade é sobre como estar bem, e falar a verdade é sobre como pôr os cacos partidos do coração no lugar mais uma vez. É sobre ser completa — ser plena. (hooks, 2019: 20)

Eu queria falar sobre mundos partidos, corações partidos e trazer as histórias de violência, não como um fim, mas como uma escada para atingir aquele sorriso. Seria mais ou menos o que Despentes chamou em King Kong Théorie de “fazer com”. Nesta obra, Despentes relata como as palavras da feminista Camille Paglia, a libertaram na vivência do trauma de um estupro. A ideia de Paglia é que, enquanto mulheres, temos que entender que sair de casa já é correr o risco de ser violada, para ela, é preciso aceitar que sempre haverá um risco e se o pior ocorrer, o que ela aconselha é deixar para trás.

Paglia nos permitia imaginar-nos como guerreiras, já não pessoalmente responsáveis pelo que elas tinham procurado, mas como vítimas comuns daquilo que devemos esperar aguentar se formos mulheres e quisermos aventurar-nos lá fora. Ela foi a primeira a tirar o estupro do pesadelo absoluto, do não dito, daquilo que nunca deve acontecer. Ela fazia disso uma circunstância política, algo que deveríamos aprender a

suportar. Paglia mudou tudo: não se tratava mais de negar, nem de sucumbir, mas de fazer com.¹³⁴ (Despentes, 2022: 43)

A proposta de desvalorizar o estupro é polêmica porque pode soar como a normalização de um crime, contudo, Despentes viu nesta possibilidade, uma forma de achar redenção para o seu trauma.

Pela primeira vez alguém valorizou a capacidade de se recuperar disso, em vez de insistir complacientemente na antologia de traumas. Desvalorização do estupro, do seu alcance, da sua ressonância. Não desfez nada do que aconteceu, não apagou nada do que aprendemos naquela noite.¹³⁵ (Despentes, 2022: 42)

Há que se levar em conta que Paglia, no artigo citado por Despentes, endereça seu discurso exclusivamente às mulheres e não aos homens, pedindo que se recomponham, e que não deixem suas vidas serem destruídas pelo trauma. Encontro a mesma ideia em Cixous e na sua proposta de fazer medusa sorrir. Perseu sempre estará lá para decaptá-la e é preciso que ela sorria, um riso de escárnio, de deboche, de negação. Em A Gaivota de Tchekhov, Nina se nega à loucura, se nega a ser a gaivota empalhada, segue seu caminho e continua, carrega a cruz e suporta. A Gaivota era então, uma chance de fazer algo com todas aquelas feridas, as minhas e as das minhas antepassadas que ainda permanecem em mim. “Vou escrever para vingar minha raça”¹³⁶ (Ernaux, 2023: 13), *fazendo com*. Então, foi o que fiz, escrevi quatro monólogos, que inciam cada um dos atos, e que exercem esta função na peça, trazer a realidade permeando toda a narrativa tchekhoviana como um lembrete, um aviso, um anúncio e um chamado.

7.3 – Aprendendo a sangrar

O título, a Balsa da Medusa, me veio muito antes de conhecer o livro de Cixous e não tinha nada a ver com um espetáculo. Na véspera do parto da minha filha, eu tive

¹³⁴ Paglia nous permettait de nous imaginer en guerrières, non plus responsables personnellement de ce qu'elles avaient bien cherché, mais victimes ordinaires de ce qui faut s'attendre à endurer si on est femme et qu'on veut s'aventurer à l'extérieur. Elle était la première à sortir le viol du cauchemar absolu, du non-dit, de ce qui ne doit surtout jamais arriver. Elle em faisait une circonstance politique, quelque chose qu'on devait apprendre à encaisser. Paglia changeait tout : il ne s'agissait plus de nier, ni de succomber, il s'agissait de faire avec. (minha tradução)

¹³⁵ Pour la première fois quelqu'un valorisait la faculté de s'en remettre, plutôt que de s'étendre complaisamment sur le florilège des traumas. Dévalorisation du viol, de sa portée, de sa résonance. Ça n'annulait rien à ce qui s'était passé, ça n'effaçait rien de ce qu'on avait appris cette nuit-là. (minha tradução)

¹³⁶ Frase do discurso da escritora Annie Ernaux ao receber o Prêmio Nobel de Literatura em 2022.

um sonho com a minha mãe, que chegava em uma balsa e me salvava de um afogamento no rio Araguaia. Ela estava mutilada, não tinha nem braços e nem pernas, mas mesmo assim, conseguia me colocar em cima da balsa e me levar de volta à margem. Quando lembrava daquele sonho, aquela heroína era também uma espécie de ser mitológico e por isso, no meu imaginário ficava aquele nome, a balsa da Medusa, que eu já tinha ouvido muitas vezes, pois é também o nome da famosa pintura de Théodore Géricault.

O simbolismo daquele sonho logo antes do parto da minha filha, me ficou muito claro. Acordei extremamente emocionada, porque eu havia escrito uma mensagem para a minha mãe antes de dormir, dizendo que eu estava “pronta” para embarcar em um novo mundo, o materno, e que eu esperava que eu pudesse ser uma mãe tão incrível quanto ela havia sido para mim.

Minha mãe casou-se muito jovem, aos 20 anos, com um homem que manteve um relacionamento extraconjugal durante mais de 15 anos, segundo ela, desde quando eu ainda era bebê. Como muitas mulheres da sua geração, ela colocava o casamento e a integridade da família como sua maior prioridade e responsabilidade. Mesmo tendo descoberto o caso desde o início, ela suportou anos e anos de mentiras e promessas de término daquela relação. O fato é que a situação só acabou quando a outra mulher envolvida engravidou, quando eu já estava na adolescência. Minha mãe o deixou e ele constituiu uma nova família.

Vivemos períodos bastante difíceis, minha mãe entrou em depressão, mas, com o tempo se reergueu. Ela sempre havia sido a principal provedora da família, e depois que meu pai partiu para a outra família nossa situação financeira, que já não era fácil, tornou-se pior. Eu via seu sofrimento e suas fragilidades, mas ao mesmo tempo via sua força e uma enorme capacidade de resiliência. Este era o meu modelo de mãe quando tive aquele sonho, uma mãe que passava por cima de qualquer coisa por seus filhos, ela sempre estava lá para nós, mesmo que por dentro ela estivesse completamente mutilada.

Entretanto, seu grande poder de resiliência foi adquirido, ao longo de toda a sua infância e adolescência, às custas de uma vida difícil e um pai violento, alcóolatra e incrivelmente inconsequente. Minha mãe masceu em Araguatins, uma cidade à beira do rio Araguaia no interior do Tocantins. Ela sempre me contava histórias de quando saia para remar ou nadar no rio. Meu avô havia enriquecido na cidade como o único farmacêutico da região, mas ele era alcóolatra, frequentador de “cabarés”, como diz a minha avó e um “arranjador de confusões.” E conseguiu afundar os negócios e levar a família à pobreza.

Minha mãe sempre fala de sua infância como uma época difícil, era a segunda filha mais velha, que naquela época e sobretudo no interior do Brasil, era praticamente a segunda mãe de seus irmãos e, além deste trabalho, ela ajudava a minha avó nas tarefas domésticas e ia para a escola. Apenas recentemente, minha irmã me contou uma história dela que a marcou muito e eu nunca soube. Um dia, em que meu avô estava muito bêbado, ele pegou sua arma e disse que ia se matar, foi ela quem conseguiu tirar a arma da mão dele. Ela era apenas uma criança...

Meu avô faleceu quando eu ainda era criança, e apenas recentemente, cerca de dez anos atrás em diante, vieram à tona muitas histórias de família que estavam encobertas. Como o meu pai, o pai de minha mãe também fez uma família paralela e teve dois filhos. E assim como a minha mãe, a minha avó também não quis “desfazer o lar” e tolerou que ele mantivesse as duas famílias, desde que não saísse de casa. Por esta ótica, é mais fácil entender porque minha mãe – vinda de uma cultura interiorana, que normalizava esta conduta – tolerou tantos anos de subjugação em seu casamento. Em seu universo, constituir uma família paralela lhe era familiar.

Dos nove filhos do casamento do meu avô com a minha avó, a caçula, desenvolveu, já na fase madura, um comportamento muito similar aos de portadores de esquizofrenia. Porém, só muito recentemente, foi possível realizar um diagnóstico porque ela não aceitava que precisasse de atendimento psicológico/psiquiátrico. O fato é que por volta dos 13 ou 14 anos, ela sofreu um estupro voltando de uma festa, o que só vim a saber cerca de dois anos atrás. Ela sempre morou com a minha avó, nunca se casou, não teve filhos e se tornou muito religiosa. Fez um curso técnico de enfermagem e trabalhava em uma maternidade até muito recentemente.

Com a piora do seu quadro de saúde, ela passou a maltratar minha avó, com xingamentos e ameaças físicas, começou a ameaçar de morte alguns irmãos e responsabiliza a família e principalmente a minha avó, que segundo ela, foi uma mãe negligente, por seu estupro. Minha tia não teve a mesma “sorte”, se é que se pode dizer isto, que minha mãe: a de não ter implodido psiquicamente dentro do contexto em que viveram, cresceram e se tornaram mulheres. Ela, sem a mordaça social, está revelando a todos seus abusos, elevando a sua voz e revelando aquilo que geralmente se esconde.

Quando minha tia nasceu, minha avó já tinha oito filhos e se desdobrava entre a vida doméstica e a ajuda a meu avô, que passou de comerciante rico – dono de farmácia, lojas de tecidos, terrenos, embarcação de transporte de mercadorias no Araguaia – para terminar a vida com apenas um quiosque, onde vendia doses de cachaça

e alguns “secos e molhados”. Quando o meu avô ficou doente, minha avó passou a fazer bolos e biscoitos que os filhos mais velhos saiam para vender na cidade. Meu avô morreu de câncer no esôfago, deixando-a afundada em dívidas e morando em um barraco.

Minha mãe, foi a única filha que saiu do Tocantins. Mudou-se para Brasília aos 16 anos para morar com uma tia, estudar, trabalhar e melhorar de vida. Em Brasília, conheceu meu pai, passou em um concurso do Banco do Brasil e sempre conseguia ajudar a família de lá, o que ela faz até hoje. Ela fala de sua mãe, exatamente como eu falo dela, “mulher forte, perseverante, resiliente, sábia, acolhedora”.

Desde pequena, minha mãe aprendeu que cuidar e se responsabilizar pela vida dos outros era sua função (dispositivo materno) (Zanello, 2018), e também, que suportar homens machistas e abusivos era melhor do que ficar sem um lar e um marido (dispositivo amoroso) (Zanello, 2018). Se alguém perguntar a elas, dirão que foram felizes porque tiveram filhos incríveis e deram o melhor delas... Mas eu não posso deixar de imaginar onde elas teriam ido e o que poderiam ter se tornado, se todas estas qualidades: fibra, resiliência, inteligência, coragem, amor ao próximo, etc, não tivessem sido colonizadas e canalizadas para servir, cuidar, suportar. Muito provavelmente eu não estaria aqui, escrevendo esta tese...

Durante os anos em que meus pais foram casados, vivi com meus irmãos uma infância e pré-adolescência, que embora feliz e saudável, foi marcada por constantes brigas e situações extremas de um casamento que não poderia se sustentar. Fomos muito afetados pela ausência e sentimento de abandono que nosso pai nos causava. Depois de ter feito terapia, já adulta, soube que meu pai tem quase todas as características de um perfil narcisista patológico, uma pessoa bastante irresponsável e que coloca suas prioridades acima das de todas as outras.

O impacto do processo de separação dos meus pais me tornou uma adolescente fechada e tímida e só aceitei começar a me abrir para os homens aos 18/19 anos, e minhas couraças não me impediram de viver minhas agruras, desilusões e violações simbólicas. Hoje, passados quase seis anos daquele sonho, vejo que não poderia ser uma mãe como a minha mãe, porque aprendi a dizer não. Aprendi a não normalizar, a não me responsabilizar por tudo e todos, a não deixar ultrapassarem meus limites e a erguer a minha voz. Eu fui daquelas meninas que bel hooks descreve em seu livro (hooks, 2019). Que escondiam meus escritos em diários, baús, mantendo meus segredos. Mas entendi que os segredos custam caro a nós, mulheres, e a nossa

coletividade. Segredos encobertam abusadores, perpetuam sistemas de dominação e opressão. Eu comecei a escrever como fuga de uma realidade insustentável quando era adolescente, para aliviar a solidão, o sentimento de abandono, ou para deixar sair a raiva e a indignação fluírem.

Quando bel hooks fala em se machucar para escrever, quando Conceição Evaristo diz “escrever é uma maneira de sangrar” (Evaristo, 2016: 109) para mim faz muito sentido, porque no meu processo de escritura, desde menina, foi sempre ele, o papel, que procurei para colocar o que eu queria ignorar, esconder ou apaziguar. Buscava uma espécie de cura ou uma maneira de reduzir a tensão interior de algo que precisava jorrar para aliviar, não como automutilação, porque não me punia, mas talvez, como algo mais perto do procedimento da sangria terapêutica¹³⁷, até hoje utilizada na medicina chinesa. A escritura nos permite criar novos mundos possíveis, e era isto que eu queria fazer escrevendo e re-escrevendo: sangrar as outras, vingar a raça, dizer não às decaptações, escrever com. Escrevi aqueles monólogos pela minha avó, pela minha mãe, pela minha tia e sobretudo por mim mesma. No meu umbigo trazer os outros umbigos. Segue abaixo, um deles:

Luz no proscênio, as cortinas permanecem fechadas. Ada entra segurando a mesma tapeware do prólogo. Enquanto isto, os atores e contra-regras montam o cenário do ato logo atrás da cena. ADA – Uma vez, em uma dessas conversas de comadres que as mulheres têm, Angélica me disse: No fim, no teatro, a gente sempre conta a mesma história. A nossa mesma história. E qual é o problema? Eu respondi: Nenhum, só é um tanto narcisista. Hélène me cortou rindo: Não, não se precocupe... eles criaram para nós um antinarcisismo. Um narcisismo que não se ama. Vai, conte sua história sem medo. Então, eu disse a elas que a casa de marimbondos que eu precisava derrubar com a minha escrita, eu só podia fazer contando as histórias do meu umbigo. Hélène riu novamente e disse: no seu umbigo, você traz os outros umbigos. Quando você conta, são todas aquelas que não sabemos que podemos ser, que se contam a partir de você. Daí eu lembrei que também a Glória me escreveu uma vez dizendo que o que eu fazia era contar de novo as histórias mal contadas sobre nós. E então eu lembrei que a grande Virgínia sempre contava a mesma história também: a história da irmã de Shakespeare, a Judite, que ninguém nunca ouviu falar. Que era tão brilhante quanto o irmão, mas que não podia escrever sem ser espancada pelo pai ou ter de queimar tudo depois. A Judite que um dia fugiu de casa e foi atrás do irmão pra tentar atuar, mas, não a deixaram também... porque o palco não era para as mulheres. A Judite que se matou depois de descobrir que estava grávida de um ator do The Globe Theatre. Em 1928 Virginia Woolf pediu às mulheres que escrevessem como mulheres pois só assim conseguiram chamar de volta da tumba a Judite, para viver num mundo que valesse a pena. 50 anos depois Hélène Cixous pedia a mesma coisa em nome de Medusa. Que as mulheres escrevessem para honrá-la. Quase 100 anos depois eu estou aqui, tentando descobrir como é que se escreve como mulher. Virgínia se foi da mesma maneira que Judite,

¹³⁷ A sangria terapêutica é um procedimento médico que consiste na retirada de sangue do paciente para tratar ou prevenir determinadas condições de saúde. Também é conhecida como flebotomia terapêutica.

deixando ainda vago como é que se faz. Como? Com que armas? Ela, eu sei que usava a tinta preta mesmo, pq uma vez ela contou que matou um fantasma, “o anjo do lar”, que não a deixava escrever arremessando seu tinteiro nele. Hélène escrevia com tinta branca, com o bom leite materno. E eu? Vou escrever com o quê? Com o teatro, com o meu coração. Com o quê mais... Foi aí, então, que a Conceição Evaristo sussurrou no meu ouvido: “Escrever, Ada, é uma forma de sangrar...” Então, vamos lá. (*Luz muda para um foco na Caixa e outro nela. Ela vai abrindo a tapeware, de onde tira um vaso de porcelana*) Um dia, numa dessas minhas manias de dar presentes muito caros a homens, eu dei a este, um vaso de porcelana antiga. Era uma relíquia preciosa que eu tinha herdado da minha mãe. Ele se encantou. Tempos depois, eu fui visitá-lo em sua casa, e vi que ele o havia colocado num cantinho da cozinha, como objeto de decoração. Não me importei. Nunca mais o vi, porque ele, simplesmente, resolveu desaparecer da minha vida. Muito tempo depois, eu estava em uma loja de antiguidades garimpando uns objetos de cena para um cenário e... lá estava ele, empoeirado na estante: o meu vaso. O vaso que tinha sido da minha mãe, da minha avó, da minha bisavó. Mas que agora, não será mais o vaso da minha filha. (*ela tira um martelo da tapeware e quebra o vaso em cima do palco. Sai*) (Rodrigues de Almeida, 2024: 22)



Figura 63: Cena mencionada acima. Foto 1: Crédito: Teatro Alexandrinsky 2024. Foto 2: Crédito: Rômulo Juracy 2024.

Um outro monólogo, trazia ainda, um outro “umbigo”. No último texto que falo no espetáculo, conto a história de Lydia Mizinova, conhecida como Lika, uma grande amiga da família de Tchekhov, professora e tradutora, que viveu uma relação amorosa não-estável e não assumida com ele por 10 anos. Apesar do amor mútuo, Tchekhov

nunca quis casar-se com ela e em suas cartas era tão “escorregadio” como o doutor Dorn com Polina. Cansada de investir no relacionamento, ela se envolveu com um outro escritor russo, Ignaty Potapenko, que a levou para Paris. Ele era casado e ela vivia como sua amante, hospedada em um hotel de imigrantes. Lá, ela trabalhava e estudava canto, pois sonhava em ser cantora de ópera. Lika engravidou de Potapenko, que a abandonou assim que a criança nasceu. Meses depois a bebê, Christina, faleceu. Tchekhov se inspirou em sua história para compor Nina e A Gaivota, e em Potapenko para compor Trigórin. Lika assistiu a estreia no teatro Alexandrinsky.

Poucos anos antes de morrer, Tchekhov se casou com Olga Knipper, primeira atriz do Teatro de Arte de Moscou, o que pôs fim ao seu relacionamento com Lika, com quem ele nunca mais se correspondeu. Assim como ele, ela desenvolveu uma tuberculose, voltou para Paris e lá, terminou sua vida.



Figura 64: Lika e Tchekhov (arquivo público)

Lendo as correspondências¹³⁸ que Tchekhov trocava com sua irmã, Macha – amiga íntima de Lika – com seu fiel amigo, Suvórin e com a própria Lika, durante os 10 anos em que se relacionaram, entendemos que o autor era extremamente apaixonado por ela, mas não a considerava uma “mulher para casar”. Exatamente como uma de suas personagens, Lika estava à frente de seu tempo, era uma mulher livre, bebia, fumava, era boêmia e teve vários amantes. A correspondência entre eles é marcada pelo

¹³⁸ TCHEKHOV, Anton, *Vivre des mes rêves: lettres d'une vie*, Robert Laffont, 2016.

humor e o sarcasmo. Contudo, ela sempre demonstrava seu forte desejo em engajar-se em uma relação com ele que sempre, utilizando-se do humor e da sagacidade, a dispensava.

Minha nobre, minha honesta Lika,

Você me escreveu que minhas cartas não me comprometiam com nada, o que imediatamente me causou um suspiro de alívio, por isso, escrevo-lhe eu esta longa carta sem ter que ter receio de que alguma velha tia, tropeçando sobre estas linhas, me case com um monstro como você. Apresso-me também, de minha parte, a assegurar-lhe: aos meus olhos, as suas cartas só têm valor de flores perfumadas e não de documentos; deixe o Barão Stakelberg, meu primo e os oficiais dragões saberem que não lhes farei obstáculo. Nós, os Tchekhov, ao contrário de Ballas, não impedimos jovens mulheres de viver. É, para nós, um princípio. Assim, você está livre¹³⁹. (Tchekhov, 2016: 412)

A Gaivota tornou Tchekhov um célebre dramaturgo, mesmo depois do fracasso em São Petersburgo. A estreia da peça, dirigida por Stanislavski e Nemiróvitch-Dântchenko no Teatro de Arte de Moscou (TAM) em 1898 foi um grande sucesso. Uma gaivota segue estampada na cortina do TAM até os dias atuais, sem que poquíssimas pessoas saibam que a obra se baseou na vida de Lika. Fiz questão de contar esta história e mostrar seu rosto no espetáculo. Ver sua fotografia projetada nas cortinas suntuosas do teatro Alexandrinsky, da mesma plateia onde ela havia sentado no escuro para assistir a história de sua vida ser contada, foi o momento mais emocionante que vivi nesta experiência.

¹³⁹ Mon noble, mon honnête Lika. Vous m'avez écrit que mes lettres ne m'engageaient à rien, ce qui a immédiatement déclenché um moi um soupir de soulagement, aussi vous écris-je cette longue lettre sans avoir à redouter que quelque vielle tante, tombant sur ces lignes, ne me marie à um monstre tel que vous. Je m'empresse également, pour m apart, de vous rassurer: à mes yeux, vos lettres ont uniquement valeur de fleurs parfumées et non de documents; faites savoir au baron Stakelberg, à mon cousin et aux officiers de dragons que je ne leur ferai pas obstacle. Nous autres, les Tchekhov, à l'inverse de Ballas, nous n'empêchons pas les jeunes femmes de vivre. C'est chez nous um princípio. Ainsi, vous êtes libre. (minha tradução).



Figura 65: Retrato de Lydia Mizinova (arquivo público).

7.4 – Aprendendo a sair das margens

Quando trouxe a versão final do texto ao elenco, com a inserção dos meus monólogos abrindo cada ato, senti que em geral, apesar da boa receptividade, pairou um estranhamento. Achei normal, estávamos ensaiando apenas dentro da narrativa de Tchekhov e de repente, surgia, em paralelo, uma outra narrativa, que apesar de estar totalmente conectada àquela outra, era nova. Pensei também que como os textos traziam questões feministas mais explícitas, o elenco se dava conta de que realmente estavam dentro de um espetáculo que era também, uma espécie de manifesto. Não quero dizer que houve frustração, mas apenas, que se antes lidavam com um Tchekhov repaginado, atualizado, contemporâneo e relido a partir de um olhar feminino e feminista, agora entendiam que havia mesmo uma bandeira sendo erguida, e para alguns, talvez tenha ocorrido uma espécie de estranhamento inicial, que a medida que ensaiávamos, ia diminuindo e uma coisa se adaptava à outra.

Cerca de um mês antes de partirmos para a estreia em São Petersburgo, realizamos o ensaio geral no teatro garagem do SESC, em Brasília. O objetivo era finalmente poder ver a luz, o cenário, as projeções e os figurinos integrando a dramaturgia e o trabalho dos atores. Foi muito proveitoso, mas saí daquela experiência com uma pulga atrás da orelha. Havia convidado para assistir o ensaio, três mulheres

que para mim, são muito caras, a atriz Taís Felippe, e as professoras Giselle Rodrigues e Nitza Tenenblat, minha orientadora, artistas e mulheres de teatro. Minha sensação no dia seguinte, era a de eu havia falhado com elas.

Prometia, falando os meus textos, fazer uma gaivota sorrir, enquanto logo ao lado, no “plano tchekhoviano”, ainda haviam cenas em que as mulheres estavam em situações de opressão e eu ainda não havia, realmente, encarado isto. Entendi logo, que eu havia tido toda a liberdade para escrever meus textos e “erguer a minha voz”, mas o “anjo do lar” ainda estava ali, protegendo a peça de Tchekhov. Quero dizer com isto, que havia algo que eu ainda não havia ousado fazer. E então, decidi olhar para a questão com mais sinceridade. Dias depois, tive o retorno de Nitza e muitas das coisas que ela me pontuou passavam exatamente por este lugar...

A primeira vez que experimentei este sentimento de ter falhado com as mulheres que assistiam, me veio ainda durante o próprio ensaio aberto, quando assisti a cena de Arkádina e Trigórin no terceiro ato. Já transpus esta cena neste trabalho, anteriormente, mostrando como tirei Arkádina do lugar de humilhação e súplica e inverti os jogos de poderes entre os dois personagens. Era a primeira vez que fazíamos a peça sem parar e com toda a técnica, e que eu, inclusive, fazia meus monólogos sem parar para dirigir, apenas, fazendo e saindo para observar quando não estava em cena. Quando assisti da cabine, João Campos, o ator que interpreta Trigórin, pegar com muita força o queixo de Camila (Arkádina), e ela acabar cedendo à sedução de Trigórin, o beijando, e de certa forma, mostrando-se dependente dele, entendi que não podia permitir aquilo.

Já havia comentado com o elenco que quando estávamos realizando a oficina de análise ativa com Marina Tenório em São Paulo, fiz um *étude* exatamente com esta cena, onde eu estudava Arkádina. Comentei com Marina que era muito difícil para mim me colocar na situação da personagem naquela cena e reagir como ela reagiria no texto original de Tchekhov, se ajoelhando, se humilhando, implorando para que ele não a deixasse. Marina me disse, então, para que eu tentasse buscar a minha maneira de reagir, e o que aconteceu, é que eu acabei atirando um sapato no outro ator, que felizmente, não foi atingido. Lembro que o grupo riu quando eu contei, e alguém disse algo como: “que orgulhosa, ela!” E eu disse, “ah, eu sou!”

Quando fui reescrever a cena pela primeira vez, calei o “Anjo do Lar” no meu ouvido e inverti os poderes. Entretanto, quando eu pensava em mudar o final da cena de forma que Arkádina não cedesse à sedução de Trigórin, ele sussurrou no meu ouvido: “mas isto existe ainda hoje, não seja tão radical ou pedagógica, afinal ela já tem

o controle e o poder, se ela cede à sedução é porque tem desejo e isto é humano... então deixe ela viver isto". E assim deixei. Quando ensaiamos a cena pela primeira vez, João Campos propôs que ele a seduzisse justamente com a frase "sou um frouxo, sempre submisso", como se o desejo dela por ele se reacendesse pelo prazer de vê-lo rebaixado a ela... Percebi com a proposta, que Campos tentava defender a virilidade de seu personagem. Em sua visão, Trigórin não era sincero dizendo-se frouxo e submisso, só o fazia para seduzir Arkádina. Outro ponto importante é que Campos entendia a pulsão do desejo sob a ótica patriarcal, onde sente-se prazer na dominação do outro, na posição de poder mais alta... e isto não me interessava.

Pedi a Campos que tentasse, de fato, assumir a frase como um ato de fraqueza legítima, sincera, e não como jogo de sedução. Pedi a ele que reduzisse a agressividade com que falava com ela e que pegava em seu rosto. Além disso, pedi que fosse Arkádina que dominasse o jogo, que ela cedesse ao desejo, mas que não fosse passiva na ação, exatamente como havia pedido à M.S., que partisse de Nina o primeiro beijo em Trigórin. Ensaiamos muito tempo assim, mas no dia do ensaio geral, com público presente, ele se empolgou e foi ao máximo na expressão de sua virilidade, berrou com Arkádina e pegou seu rosto com mais força do que nunca. Refleti então, sobre a própria dificuldade de Campos em ocupar e se mostrar em um papel submisso em cena. O mesmo que Antônio havia sentido com Santos, afinal estão acostumados a serem sempre sujeitos, e nós, os objetos.

Contudo Campos, diferentemente de Antônio, é uma pessoa completamente aberta ao feminismo e à leitura que fazíamos na peça. Conversei mais uma vez com ele e avisei a ele e Camila que eu iria mudar o desfecho da cena. Entendo que sim, desejo sexual é humano, porém também é gendrificado. Mulheres aprendem a se subjuguar em seus relacionamentos através do dispositivo amoroso (Zanello, 2018), para serem escolhidas. Ao seduzí-la, Trigórin quer mantê-la sob dominação, ou seja, deixando-a tranquila de que ele a escolheu, mesmo que esteja vivendo um caso com outra. E ainda que ele se dissesse frouxo e submisso, ele terminava por "conquistá-la" novamente. Conquistar – dominar – colonizar, palavras sinônimas. Então, dei outro final para a cena:

Primeira versão	Versão atual
<p>TRIGÓRIN – Não, eu não tenho vontade própria... Nunca tive vontade própria... Sou um frouxo, um molenga, sempre submisso... Como isso pode agradar a uma mulher? Pode me tomar, se quiser me carregue, mas não permita que me afaste um só passo de você.</p> <p>ARKÁDINA – Meu amor, seu moleque desmiolado, você quer cometer uma loucura, mas eu não quero, não vou deixar... (<i>Ri</i>) Você é meu... Só meu. A testa e os olhos são meus, estes maravilhosos cabelos sedosos, também são meus... Você é todo meu. (<i>beija ele</i>) Que bom! Vamos embora daqui o quanto antes, eu vou me arrumar. (<i>sai</i>) (Luana, 2024)</p>	<p>TRIGÓRIN – Não, eu não tenho vontade própria... Nunca tive vontade própria... Sou um frouxo, um molenga, sempre submisso... Como isso pode agradar a uma mulher?</p> <p>ARKÁDINA – Boa pergunta!</p> <p>TRIGÓRIN – (<i>desabotoando a blusa</i>) Pode me tomar, se quiser me carregue, mas não permita que me afaste um só passo de você.</p> <p>ARKÁDINA – (<i>pausa</i>) Já te carreguei o suficiente, Bóris. Faça o que você quiser. Estou indo me trocar. (<i>sai</i>) (Rodrigues de Almeida, 2024: 41)</p>



Figura 66: Cena mencionada acima. (crédito: Rômulo Juracy 2024)

A partir daí, me dei conta de que, apesar das minhas intrusões no texto de Tchekhov e dos meus textos atravessando a narrativa, as personagens femininas permaneciam no mesmo lugar ao final do espetáculo: Arkádina com Trigórin, Nina despedaçada, Macha se casando com Medvedenko e tendo um filho, para achar sentido na vida e Polina na mesma relação com Dorn. Lembrei daquela velha máxima de que no teatro, expomos apenas uma “fatia de vida”... Então, eu não podia oferecer aquelas fatias, fazendo metade do que me propus.

Na obra, *As Margens e o Ditado*¹⁴⁰, Elena Ferrante descreve como ela se desloca entre “duas modalidades de escrita (...) a primeira aquiescente; e a segunda, impetuosa.” (Ferrante, 2023: 13). Ela começa o livro, narrando a sua angústia em observar uma menina que estava aprendendo a escrever e a chama para mostrar como ela já sabia escrever seu nome. Em seguida, a autora descreve como teve que lutar contra a sua vontade de guiar a mão da pequena, porque não queria que ela errasse. E depois reflete sobre a forma como a garotinha olhava pra ela esperando ansiosamente um elogio.

Ferrante começa, então, a avaliar a sua própria escritura a partir daquela experiência: “Por que aquele medo de que ela errasse? Por que aquele impulso de guiá-la a mão?” (Ferrante, 2023: 14). Ela percebe que ela também, quando menina, devia ter “escrito da mesma forma irregular, em folhas dispersas, com a mesma concentração, a mesma apreensão, a mesma necessidade de elogios.” (Ferrante, 2023: 14). E em seguida, recorda de seus cadernos de escola que tinham duas linhas vermelhas demarcando os limites das folhas, as margens.

escrever era movimentar-se dentro daquelas linhas, e aquelas linhas (...) foram a minha cruz. (...) se a sua escrita não ficasse fechada dentro daqueles fios estendidos, você era punida. (...) Fui punida com tanta frequência que a noção de limite se tornou parte de mim.” (Ferrante, 2023: 16).

Quando li estas primeiras linhas de seu texto, identifiquei o que havia acontecido com a minha escritura neste processo. Eu parei, quando sabia que tinha atingido um limite. E este limite me era alertado não por uma linha gráfica numa folha de papel, mas por aquele mesmo fantasma – que durante a escrita de *A Moscou!* Um palimpsesto me dizia: “isto é um Tchekhov, você vai reescrevê-lo com suas próprias palavras? Vc vai colocar isso aí no meio?” ou “Quem é você para dialogar com ele? Quem é você para questionar aquilo que Anton Tchekhov escreveu?” – que eu, ingenuamente, achava que havia matado, quando na verdade, eu o havia apenas silenciado.

Para matá-lo totalmente eu teria que ir mais longe e me dar a liberdade de não só transformar a história de Tchekhov, comentando, intervindo, questionando, mas também, mudando os desfechos, criando outro mundo possível. E isto, eu ainda não tinha ousado fazer... Toda vez que pensava na ideia, o fantasma dizia: “você vai ser punida por isso, vão dizer que você não entendeu nada, que o que você faz é bobo,

¹⁴⁰ FERRANTE, Helena, *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*, Rio de Janeiro, Intrínseca, 2023.

trivial, conto de menininha... vão te criticar e dizer que você é rasa, superficial, “feminista de canequinha”, de *instagram*, que você blasfemou a grande obra de arte do teatro moderno ocidental, a obra prima de Tchekhov, o grande poeta do vazio... você vai preencher o sagrado vazio dele com suas ideiazinhas de mulher, de um mundo melhor?”

Sinto-me tão confortada vendo que estes meus mesmos medos, eram também aqueles de tantas outras artistas, de tantas escritoras. Em sua busca por uma escrita própria, Ferrante conta como, frequentemente, tinha a impressão que o que ela escrevia parecia ser ditado por alguém, e “algumas vezes, aquele alguém era do sexo masculino, mas invisível (...) devo confessar, eu imaginava me tornar homem, mas, ao mesmo tempo permanecendo mulher” (Ferrante, 2023: 21). Ela atribui a sua escrita aquiescente a uma escrita calcada na tradição masculina:

Estava impresso em minha mente, com clareza, um tipo de círculo vicioso: se eu queria ter a impressão de escrever bem, devia escrever como um homem, mantendo-me firmemente dentro da tradição masculina; mas, sendo mulher, eu só podia escrever como mulher se violasse o que estava procurando diligentemente aprender da tradição masculina. (Ferrante, 2023: 25/26).

Mas diferente dela, o que me boicotava não era uma escrita impetuosa que me era fugidia, era a imagem de Tchekhov se revirando no túmulo. O cânone, aquele grande homem escritor, se revirando no túmulo... Quero dizer com isto, que o que me freia era a necessidade de aceitação.

A sensação era a de que não havia sido eu a escrevê-la – quer dizer, não aquela eu superanimada, pronta a tudo, que havia ouvido o chamado da escrita e que, durante todo o processo de redação, me parecera se encolher atrás das palavras – mas uma outra eu, bem disciplinada, que encontrara caminhos convenientes só para no fim poder dizer: aí está, vejam que belas frases escrevi, que belas imagens, a história chegou ao fim, me elogiem. (Ferrante, 2023: 26).

Era isto que o fantasma sussurrava em meu ouvido, afinal, eu estava quase chegando ao mesmo palco onde Tchekhov havia fracassado com sua Gaivota, no berço da sua cultura, para contar a uma plateia conservadora, uma outra história, muito diferente da que conheciam e amavam. Mas eu já tinha aceito o convite. Já estava com a passagem comprada para ir surfar a onda gigante. Não dava para voltar atrás, não dava para ter medo, então, peguei a prancha, e num momento de distração acertei aquele fantasma com toda a força que eu tinha. Ele desapareceu... Espero que desta vez, eu tenha conseguido matá-lo.



Figura 67: Tchekhov no leito de morte em 15 de julho de 1904 (arquivo público).

Reescrevi as cenas do quarto ato, dando outro fim para as mulheres. Na obra original e também na minha primeira versão, Trigórin voltava, junto com Arkádina, para a casa da fazenda após os dois anos desde que conheceu Nina. Arkádina continuava à sua sombra e sob a sua dependência afetiva. Na nova versão, ela chega sozinha, pois está separada de Trigórin. Ele saiu da sua companhia de teatro, onde ela prepara um novo espetáculo que dirige completamente sozinha. Coloco aqui a tabela comparativa entre as duas versões:

Primeira versão	Versão atual
<p><i>Entram Arkádina e Trigórin</i></p> <p>POLINA – Arkádina! Olha só você... O tempo passa pra todo mundo, mas não pra você! Não envelheceu nada!</p> <p>ARKÁDINA – Lá vem você, né, Polina... me colocando mau-olhado! (<i>se abraçam</i>)</p> <p>TRIGÓRIN – Boa noite, amigos! (<i>avistando Macha</i>) Macha!</p> <p>MACHA – Ainda me reconhece?</p> <p>TRIGÓRIN – Claro! (<i>se abraçam, cumprimenta Dorn e os outros, para Trepliev</i>) Kóstia, sua mãe me disse que você já esqueceu o passado. Sem ressentimentos? (<i>Trepliev estende-lhe a mão</i>)</p> <p>ARKÁDINA – (<i>Ao filho</i>) Meu filho, ele até trouxe uma revista que tem seu novo conto.</p> <p>TREPLIEV – (<i>recebe a revista. A Trigórin</i>) Obrigado. Muito gentil da sua parte.</p> <p>TRIGÓRIN – Você tem muitos fãs! E a coisa de escrever sob um pseudônimo causa muito frisson! As pessoas vivem nos perguntando que espécie de homem você é? “Como ele é?” Por alguma razão, todos pensam que você não é jovem.</p> <p>TREPLIEV – Você vai ficar por uns dias, mãe?</p> <p>ARKÁDINA – Não, amanhã já pretendo voltar pra casa. Tenho que ir. Estamos na reta final dos ensaios do novo espetáculo. A estreia está quase chegando. A mesma velha história... Trabalho, trabalho, trabalho! Se o tempo deixar, amanhã antes de ir embora, irei fazer meu Tai-chi no lago.</p>	<p><i>Entra Arkádina</i></p> <p>POLINA – Arkádina! Olha só você... O tempo passa pra todo mundo, mas não pra você! Não envelheceu nada!</p> <p>ARKÁDINA – Lá vem você, né, Polina... me colocando mau-olhado! (<i>se abraçam, vendo o filho</i>) Meu filho, que saudade! (<i>abraça-o</i>) Estou tão orgulhosa de você! Você tem muitos fãs! E a coisa de escrever sob um pseudônimo causa muito frisson! As pessoas vivem me perguntando que espécie de homem você é? “Como ele é?” Por alguma razão, todos pensam que você não é jovem.</p> <p>TREPLIEV – Você vai ficar por uns dias, mãe?</p> <p>ARKÁDINA – Não, amanhã já pretendo voltar pra casa. Tenho que ir. Estamos na reta final dos ensaios do novo espetáculo. A estreia está quase chegando. A mesma velha história... Trabalho, trabalho, trabalho! Se o tempo deixar, amanhã antes de ir embora, irei fazer meu Tai-chi no lago.</p>

<p>é?" Por alguma razão, todos pensam que você não é jovem.</p> <p>TREPLIEV – Você ficará por muito tempo?</p> <p>TRIGÓRIN – Não, amanhã já pretendo voltar pra casa. Tenho que ir. Estamos na reta final dos ensaios do novo espetáculo. A estreia está quase chegando. A mesma velha história... Trabalho, trabalho, trabalho! Se o tempo deixar, amanhã antes de ir embora, pretendo pescar.</p> <p><i>Todos se animam e se arrumam em círculo para jogar. Trepliev larga a revista em cima da escrivaninha e beija a testa da mãe de despedindo</i></p> <p>ARKÁDINA – Kóstia, fica, vamos jogar?</p> <p>TREPLIEV – Tô sem vontade, mãe. Vou dar uma volta. (<i>Sai</i>)</p> <p><i>Improviso de jogo de cartas. Entra Trilha playback: Walts mono (Manos Milonakis – The Seagull).</i></p> <p>POLINA – Estão ouvindo? Kóstia está tocando. Quer dizer que está triste.</p> <p>ARKÁDINA – Bobagem... Ele gosta de chamar a atenção.</p> <p>POLINA – Arkádina, as críticas têm sido bem duras.</p> <p>TRIGORIN – É, na verdade ele não está sendo muito bem recebido pela crítica. Parece que não consegue encontrar o tom certo. Existe algo estranho, vago, nele, que às vezes beira as raias do delírio. As personagens não têm vida.</p> <p><i>Sórin ronca</i></p> <p>ARKÁDINA – Está entediado, mano?</p> <p>DORN – O velho babão dorme! Pois eu acredito em Kóstia! Há algo nele! Arkádina, confessa, vai... na verdade, você se alegra por ter um filho escritor!</p> <p>ARKÁDINA – Na verdade, eu confesso que ainda não li nada dele. (<i>Todos a olham em reprovação</i>) Não me sobra tempo!</p> <p><i>Trigórin entra</i></p> <p>POLINA – Trigórin?</p> <p>ARKÁDINA – (<i>furiosa</i>) O que você está fazendo aqui?</p> <p>TRIGORIN – (<i>desconsertado</i>) Calma, não vou me demorar. Eu só estava passando e pensei em trazer isto pro Kóstia. (<i>pega uma revista em sua ecobag</i>) É a revista onde foram publicados os últimos contos dele...</p> <p>ARKÁDINA – Você estava passando?</p> <p>TRIGORIN – (<i>desconsertado</i>) Não, eu não... A verdade é que eu vim atrás de você Irina... Por favor, eu estou disposto a resolvemos tudo. Eu vim aqui para fazer as pazes... com Kóstia e com você.</p> <p>ARKÁDINA – Pois está tudo bem. Pode ir agora.</p>	
---	--

<p>ARKÁDINA – Então vamos todos para dentro? (<i>todos saem</i>)</p>	<p>TRIGORIN – Irina, por favor, estou aqui me humilhando... me dê uma nova chance, por favor, meu amor... Eu não existo sem você...</p> <p>ARKÁDINA – Não existe nova chance. Vá embora, por favor!</p> <p>TRIGORIN – Me deixa ao menos então te ajudar na estreia da sua peça. Você me disse uma vez, lembra? Nós construímos um mundo perfeito juntos. Nosso teatro... Não me tire isso também...</p> <p>ARKÁDINA – Vá embora!</p> <p><i>Pausa constrangedora</i></p> <p>TRIGORIN – (<i>com certa ameaça</i>) Irina... você sabe que precisa de mim. Não seja arrogante. No trabalho, ao menos, você precisa de mim. Você sabe. Afinal... eu sou Bóris Trigórin.</p> <p>ARKÁDINA – Não, Bóris, eu não preciso de você. Eu não preciso de você.</p> <p><i>Ele se vira bruscamente pra sair, furioso</i></p> <p>POLINA – Ah, Trigórin! Espera, eu acabei de me lembrar. Tem algo aqui que eu guardei pra te entregar há muito tempo. (<i>vai ao fundo e pega uma gaivota de origami</i>)</p> <p>TRIGORIN – O que é isso?</p> <p>POLINA – Lembra quando Kóstia matou aquela gaivota? Você me pediu para mandar empalhar. Aqui está. Até que ficou bom...</p> <p>TRIGORIN – Não me recordo (<i>atordoado</i>), não, eu não me recordo disso... Eu preciso ir. (<i>sai</i>) (Rodrigues de Almeida, 2024: 53-55)</p>
--	--

Na primeira versão, Polina e Macha não passavam por nenhuma grande mudança. Mas, na nova versão, criei uma nova cena entre Polina e Arkádina, deixando evidentes seus novos desfechos:

(*todos saem, ficando Arkádina e Polina por último*)

POLINA – Vocês se separaram mesmo, então?

ARKÁDINA – Sim. É, Polina... Às vezes a gente demora pra cair em si, mas finalmente, despertei!

POLINA – Eu sei, minha amiga, eu também.

ARKÁDINA – Você e Dorn não têm mais nada também?

POLINA – Não.

ARKÁDINA – E por que ele está aqui?

POLINA – Eu deixo ele vir pela Macha. E ele também vem ajudar a cuidar da nossa netinha, já que a Macha passa o dia todo na Faculdade.

ARKÁDINA – Macha voltou a estudar?

POLINA – Sim, já está no segundo semestre de Filosofia!

ARKÁDINA – (*abraçando-a*) Que maravilha, Polina!

POLINA – Sim!

ARKÁDINA – E você? Está sozinha agora?

POLINA – Ah, Arkádina, você sabe... Eu perdi muito tempo... agora estou correndo atrás do prejuízo! (*riem*) E você?

ARKÁDINA – Completamente sozinha e muito bem assim, obrigada!

POLINA – Que bom... vamos brindar a isso, então! (*saem rindo, abraçadas*)
(Rodrigues de Almeida, 2024: 55/56)

O ato segue com a entrada de Trepliev e logo depois a de Nina para a cena que antecede o suicídio de Trepliev. Durante o monólogo de Nina, ao invés de manter a rivalidade feminina entre ela e Arkádina, troquei as palavras em que Nina demonstrava ciúmes por Arkádina ainda estar com Trigórin, pela informação de que Arkádina abriu as portas de sua companhia para ela, ajudando-a a retomar a carreira de atriz após a perda de seu filho, convidando-a a fazer a protagonista de seu espetáculo.

7.5 – Aprendendo a não ficar mais em silêncio

Fomos para a Rússia com esta dramaturgia. Não foi fácil. De 2010 em diante o movimento feminista na Rússia tem crescido e ganhado mais força, mas ainda está bastante restrito a grupos políticos e intelectuais, com muitas organizações espalhadas pelo país, concentrando-se, sobretudo, nas cidades de Moscou e São Petersburgo. Contudo, desde a explosão da guerra na Ucrânia, os grupos que se declaram anti-guerra têm sido sofrido forte perseguição do governo.

De forma geral, o feminismo, não é bem visto por grande parte da população russa e muitas vezes, pelas próprias mulheres. Neste cenário, eu sabia que não tinha sido convidada “à toa” para apresentar uma versão feminista de Tchekhov em um dos teatros estatais mais importantes da Rússia, e para o mesmo festival onde haviam passado renomados diretores como Krystian Lupa, Mathias Langhoff e Tadashi Suzuki.

Assim como na experiência passada, em 2023, haviam mulheres trabalhando em postos de confiança que, em minha percepção, tentavam driblar, como podiam, um sistema opressor. Indiquei à produção do festival, a mesma tradutora que havia trabalhado conosco durante nossa primeira turnê na Rússia, com A Moscou! Um palimpsesto. Além de ter feito um trabalho extremamente competente com a tradução do texto e a operação das legendas do espetáculo, era totalmente aberta ao feminismo e eu sabia que podia confiar nela. O texto de Júpiter e a Gaivota foi traduzido por ela

com o maior cuidado e respeito. Mas, depois que ele chegou às mãos da diretora do festival, eu sabia que algumas coisas poderiam ser questionadas.

Antes de chegarmos, a única ressalva foi o fato de Santos estar nua na primeira cena. A produtora me escreveu, informando que tinham um público bastante conservador e que a nudez poderia ser uma questão para eles. Perguntaram se a atriz poderia usar um *top* e uma calcinha. Eu sabia para onde estava indo, então, concordei.



Figura 68: Primeiro dia em São Petersburgo. A caminho do teatro, a equipe posa na frente do cartaz de divulgação do espetáculo. Setembro/2024 (arquivo pessoal)

Quando chegamos, fomos recebidas(os) calorosamente e com o maior respeito. O teatro era realmente suntuoso, com uma equipe técnica altamente especializada e qualificada que nos acompanhava. A montagem foi uma experiência bastante exaustiva e ao mesmo tempo muito enriquecedora. Tínhamos apenas um dia para montar tudo e realizar um ensaio geral, sendo que nunca tínhamos ensaiado com todo o dispositivo cênico presente. Dalton Camargos e Bresani constituíram uma dupla técnica muito eficiente e respeitosa, e assim como na experiência de 2023, não vivi nenhum problema relacionado ao fato de ser uma mulher, lidando com uma equipe técnica completamente masculina. Um fato muito interessante foi notar os choques culturais entre as equipes, quando, por exemplo, a produtora ficou estupefata notando que eram os próprios(as)

atores (atriz) que faziam a contra-regagem durante o espetáculo, e que Bresani operaria a luz e o som ao mesmo tempo e da mesma cabine.



Figura 69: Primeiro dia de montagem no Teatro Alexandrinsky. Setembro/2024 (arquivo pessoal).

Quando nos vestimos para começar o ensaio geral, apareceu um outro problema. Durante o prólogo do espetáculo, estamos vestidos com fantasias de carnaval. Alguns dos atores homens usam maiôs coloridos de lantejoulas e biquínis. A produtora me pediu muitas desculpas, mas disse-me, que de alguma maneira, eles precisariam “explicar” ao público, que o teatro não estava fazendo “apologia ao transgênero”, o que na Rússia é crime. Segundo ela, o público poderia se sentir provocado, o que poderia vir a acarretar problemas à instituição.

A tradutora encontrou uma solução, sugerindo-me colocar na legenda: “durante o carnaval no Brasil”. Consentí mais uma vez. Eu já estava sentindo-me vitoriosa, pois nenhuma palavra havia sido dita, ainda, sobre o texto e as bandeiras que ele levanta.

Tive bastante receio de como seríamos recebidas(os) por aquele público, mas o espetáculo foi longamente aplaudido e tivemos, até mesmo, alguns gritos de Bravo!



Figura 70: Cena do prólogo na estreia no Teatro Alexandrinsky. Setembro/2024 (arquivo pessoal).

O que me deixou mais realizada, foram os depoimentos de algumas mulheres que vieram me cumprimentar depois das apresentações. Uma delas, a aderecista e cenógrafa do teatro, que trabalha há muitas décadas na instituição e havia sido a responsável pela execução das nossas peças. Ela veio me parabenizar com os olhos cheios de lágrimas, dizendo que assistia esta peça desde muito jovem, mas que esta montagem a havia emocionado muito, pois havíamos “elevado a questão feminina”. No dia seguinte, ela voltou com a sua filha, que estava estudando teatro na universidade. Ela a trouxe ao camarim para me conhecer, dizendo que havia dito para ela que era este tipo de teatro que ela precisava ver.

Outro retorno emocionado, foi o de uma das produtoras, que também levou a filha para assistir, no dia seguinte. No último dia, uma atriz, integrante da companhia do próprio teatro, foi até os bastidores me cumprimentar após a apresentação. Ela estava eufórica. Contou-me que interpretou Macha na montagem de Christian Lupa, e queria me dizer que aquela era a melhor versão de A Gaivota que ela havia assistido na vida e

que jamais iria esquecer daquele espetáculo. A responsável pelas visitas guiadas ao museu do teatro, que nos tinha recebido no primeiro dia, veio na estreia me entregar um presente, era um livro sobre Tchekhov no Teatro Alexandrinsky. Ela me contou que nunca tinha ouvido falar de Lika Mizinova, e que tinha sido maravilhoso saber a história dela através da peça.

Notar que, com apenas uma exceção, foram mulheres que me procuraram para me cumprimentar e dar estes depoimentos, e que duas delas sentiram a vontade de recomendar o espetáculo, justamente, para as suas filhas, me deixou bastante satisfeita.

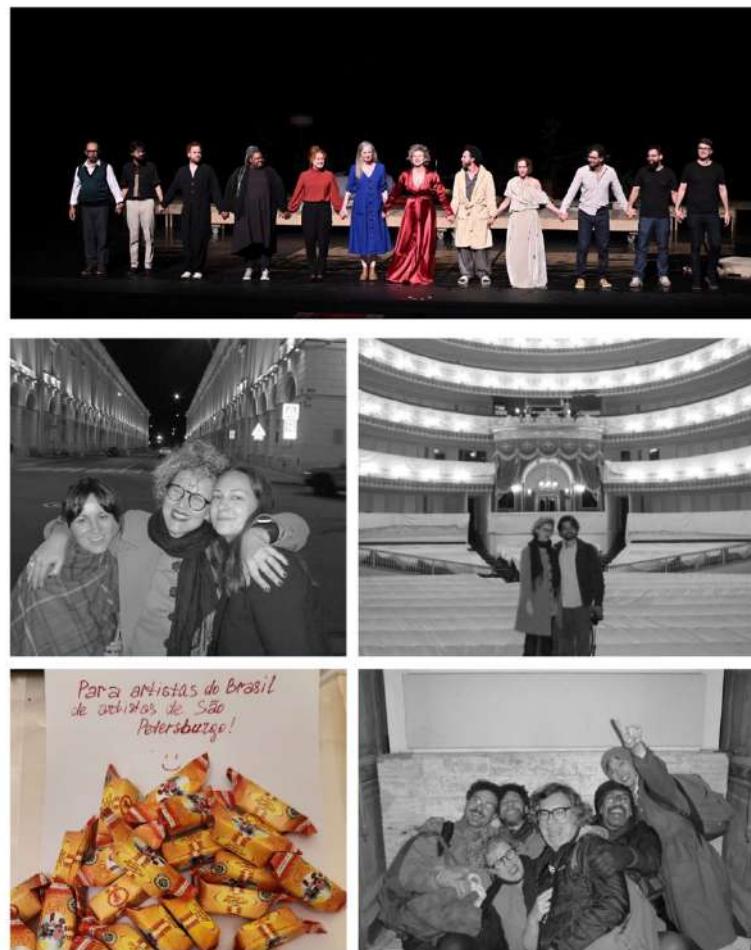


Figura 71: Imagens da equipe durante a viagem e apresentações no Teatro Alexandrinsky. (Setembro de 2024) Arquivo Pessoal.

Porém, no segundo dia, ao chegar no teatro, tive algumas surpresas desagradáveis. A tradutora e a produtora geral, me chamaram em um canto do palco, para dizer que o presidente do teatro, Valery Fokin¹⁴¹, havia assistido à peça no

¹⁴¹ Célebre diretor teatral russo, é presidente do Teatro Alexandrinsky desde 2003.

camarote incógnito, no dia anterior. A produtora relatou que ele ficou na sala cerca de uma hora e meia – o espetáculo tem três horas e meia – o que, segundo ela, era um bom sinal, já que ele geralmente fica apenas quinze minutos nos espetáculos, o que eu achei bizarro... Então, com uma expressão de bastante alívio, disse: “o bom é que ele não teve a reação que esperávamos que ele pudesse ter... mas, ele pediu que fossem cortadas do texto das legendas, todas as palavras *buceta*. Eu dei uma risada, porque o texto de Angélica Liddell, falado por Santos na primeira cena, traz a palavra *buceta* inúmeras vezes. Então, eu perguntei à tradutora o que ela iria colocar no lugar. Neste momento, o assistente de um repórter nos interrompe para gravar uma entrevista. Saindo apressada, olho para ela e pergunto novamente, e ela, também ainda sem ter uma resposta precisa, me diz “vou pensar em eufemismos”...

Sai da conversa com aquele sentimento bizarro de censura. Penso, que esta situação, deixa bastante claro, o quanto ameaçador os corpos femininos são para o patriarcado hegemônico e o quanto precisam ser mantidos sob controle. As três únicas coisas questionadas no espetáculo, foram, justamente, as que se relacionavam aos corpos femininos: a imagem da nudez feminina de Santos, os homens travestidos de mulheres e a palavra “*buceta*”. Foi justamente o escritor Potapenko, o amante de Lika e inspiração para Trigórin, que havia se responsabilizado junto a Tchekhov de conseguir fazer *A Gaivota* passar pelo comitê de censura. Em uma carta, há poucos meses antes da estreia no Teatro Alexandrinsky, Tchekhov revela as cenas questionadas pela censura na época:

O censor indicou a lápis azul as passagens que não lhe agradam pela simples razão de que o irmão e o filho são indiferentes à relação amorosa entre a atriz e o literato. Eu retirei na página 4 a frase “vive em plena luz do dia com este literato” e na página 5 “só ama os jovens”. (...) Página 5, quando Sórin diz: “A propósito, por favor, diga-me que tipo de pessoa é o literato dela?” podemos suprimir “dela”¹⁴²

A carta data de 11 de agosto de 1896, e para além da questão moralista, o que me chama a atenção é o fato de termos vivido algo similar 129 anos depois dela. Em 1896, em uma peça de quatro atos, tudo o que a censura resolveu questionar era a forma como Arkádina vive a sua sexualidade, e que Trepliev e Sórin deveriam reprová-la por

¹⁴² Le censeur a indiqué au crayon bleu les passages qui ne le plaisent pas pour la simple raison que le frère et le fils voient d'un œil indifférent la liaison amoureuse entre l'actrice et l'homme de lettres. J'ai retiré à la page 4 la phrase "vit au grand jour avec cet homme de lettres" et à la page 5 "ne peut aimer que des jeunes" (...) Page 5, quand Sorinne dit: "Au fait, dis-moi s'il te plaît quel genre d'individu est son homme de lettres?" on peut supprimer "son". (minha tradução)

estar vivendo livremente um relacionamento, sem estar casada – ainda que ela seja viúva – e que Trigórin é mais jovem do que ela. Mais de cem anos se passaram desde então, e o patriarcado hegemônico continua “de olho”. Nossos corpos e nossa sexualidade continuam sendo vigiados e controlados pelo patriarcado.

Voltando à narrativa daquele segundo dia de apresentação, chego ao local onde já estava me esperando a equipe de televisão e o repórter para a entrevista. A tradutora fica comigo para servir de intérprete, que aconteceu em russo. Ele começa com perguntas amistosas, dizendo que havia assistido o espetáculo na noite anterior. Quando entramos na questão da minha leitura feminista, ele me pergunta porque eu precisava de Tchekhov para falar de feminismo? Eu fico com uma certa “preguiça” da pergunta, mas respondo propriamente. Até que ele me pergunta algo que a tradutora fica sem graça de traduzir no momento. Eu percebo que durante a pergunta ele vai assumindo um tom passional. Ela começa a rir e ao mesmo tempo apazigua a sua energia. Pergunto a ela em português se ele está revoltado com alguma coisa e ela me diz que sim, que o que ele queria saber era porquê eu havia “acabado” com a figura de Trigórin e porque na minha peça as mulheres terminam felizes e os homens, são todos maus-caráteres e terminam infelizes.

Primeiro, respondi que não transformo os homens em maus-caráteres, que somente havia “colocado uma lupa” nas atitudes deles e que talvez por isso mesmo, ele tenha conseguido enxergar o mau-caratismo do qual falava. Sobre Trigórin, eu respondo a ele que achava a sua leitura simplista. Eu não havia “acabado” com a figura dele, só havia dado a ele um outro fim, que era o de ser dispensado por duas mulheres que não querem mais viver com um tipo mentiroso e enganador. Completei dizendo que no nosso espetáculo, as mulheres não terminam felizes, mas sim, livres. Ele fez uma pausa para pensar e queria continuar o debate, mas a produtora o interrompeu nos informando que faltavam apenas 15 minutos para abrir a casa e que eu tinha que ir me preparar.

Após o espetáculo, o qual tinham sido assistido pelo embaixador do Brasil na Rússia, Rodrigo Soares e o adido cultural, Carlos Amorim, que vieram de Moscou só para nos prestigiar, o teatro nos preparou uma recepção no “salão do czar”. Um salão de gala, imponente, onde eram realizados os coquetéis e bailes na época de Nicolau II. Quando entramos no salão, somos aplaudidos por um pequeno grupo que nos aguardava, entre eles, o diretor do teatro, Aleksander Malich, o diretor artístico Nikita Kobelev, juntamente com o embaixador e o adido cultural. Recebo um belo buquê de

rosas e a diretora do festival me apresenta aos diretores do teatro. Eles me estendem a mão, sem me olharem nos olhos. Cada um a seu turno, fazem seus discursos, bastante formais, diplomáticos, sem fazer qualquer menção à peça, nos agradecendo por estarmos ali. Em seguida eles passam a palavra para o embaixador, que também faz seu discurso, e quando eu acho que seria a minha vez de falar – o que eu planejava fazer, para poder ao menos, agradecer o convite – o diretor do teatro retoma a palavra e nos diz: então, vamos comer? Na turnê do ano anterior, em todos os três coquetéis de estreia, onde também estiveram presentes algumas autoridades, havia um protocolo estabelecido, as diretoras dos festivais falavam e depois passavam a palavra para a diretora da companhia. Não foi o caso nesta situação.

Eu fiquei pasma. Entre os dois segundos que duraram o “vamos comer?” e a dispersão de todos rumo ao outro salão, onde estava servido o coquetel, eu quis interromper e dizer, parafraseando Spivak¹⁴³: “Oi! Pode a subalterna falar?”, mas não deu tempo. Fiquei tão impressionada com a indiferença com que fui tratada, que olhei para vários membros da nossa equipe, para achar o olhar de alguém que tivesse notado como eu havia sido solenemente ignorada pelas autoridades da sala. Mas todos já se endereçavam ao salão, empolgados com os comes e bebes.

Se não fosse pela presença descontraída e agradável do embaixador e do adido cultural que me deram suas devolutivas do espetáculo, continuaria sendo totalmente ignorada durante o coquetel, pois nem mesmo a diretora do festival, que havia nos programado, veio conversar comigo. A situação foi muito contrastante com a que vivi no ano anterior, onde as diretoras do Chekhov Festival e do Pacific Festival me falavam sobre suas experiências com a obra, sobre a nossa estadia, queriam saber mais sobre o nosso trabalho, sobre o Brasil... mas, logo lembrei: claro, eram três mulheres.

No fim das contas, nem sei se os diretores do teatro assistiram o espetáculo, e se assistiram, também não sei qual foi a opinião deles, mas o recado ficou bastante claro: você não é digna nem sequer de um olhar. Houve apenas um momento, em que o diretor artístico passou por mim. Nos cruzamos na saída do salão, e ele, como um “bom cavalheiro”, abriu a porta para mim sem, novamente, olhar-me nos olhos. Fico pensando se os homens russos seriam incrivelmente tímidos ou se se tratou apenas do bom e velho: saiba o seu lugar. E para eles, era isso que eu era mesmo ali: invisível.

¹⁴³ Refiro-me à obra *Pode o subalterno falar?* de Gayatri Chakravorty Spivak, 2018.

Fico pensando se Lupa, Langhoff e Suzuki receberam o mesmo tratamento em seus coqueteis de estreia no grande salão do Czar. Desconfio que não.

Tínhamos livre o último dia para passear e aproveitar a cidade. Durante o jantar conversei sobre isto com Dalton Camargos e Bresani. Os dois relataram ter percebido e lamentaram que foi bastante indelicado da parte deles não terem me dado a palavra em momento algum. As autoridades falaram, discursaram, mas, a artista convidada não. Enquanto caminhávamos para o hotel, percebendo que eu estava “mexida” com aquela questão, Camargos tentou me animar dizendo que já era um grande passo eu estar ali, em um lugar predominantemente masculino, e estar apresentando o meu trabalho justamente ali, relendo um canône da cultura deles e o quanto isto já era subversivo. Eu agradeci dizendo que reconhecia tudo isso, mas, de súbito, fui tomada por uma crise de choro, fruto, com certeza, da exaustão em que eu estava, mas também, da raiva, raiva de me fazerem invisível mais uma vez, e de eu não ter erguido a minha voz para mostrar que não sou. Camargos me abraçou como quem acolhe um sentimento que só pode imaginar, e voltamos para casa. Da próxima vez, eu digo que dispenso o buquê de flores e prefiro o direito à palavra.



Figura 72: Eu com o buquê de flores, durante a fala dos diretores do Teatro Alexandrinsky. Setembro/2024 (arquivo pessoal).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sinto a escrita como faca, é quase a arma de que preciso.

Annie Ernaux

A iminência do primeiro passo sempre me foi difícil. A hesitação antes de escolher a primeira palavra para furar a página em branco, a primeira cena, o primeiro pensamento a ser compartilhado. Escolher inícios sempre me causou estranheza, inquietude. Algo entre a excitação e a angústia. Excitação comum a toda(o) artista frente ao início de um processo criativo e a angústia de uma legítima geminiana, afogada no mar das infindáveis direções possíveis.

Pela primeira vez, exatamente agora, enquanto bato os dedos sobre as teclas do computador, sentada novamente no sofá da minha sala, percebo que escrever o final, dar este último passo, está sendo bem mais difícil do que foi, escrever o início. É que pensar em concluir este ciclo de cinco anos em algumas páginas está gerando uma ansiedade aqui dentro que, talvez, só compartilhando-a, possa apaziguá-la e seguir. Ainda bem que faço pesquisa em artes.

Brincadeiras à parte, acho que este sentimento tem uma raiz bem mais profunda do que eu estava entendendo durante meu processo de procrastinação para redigir esta conclusão, enquanto eu consertava notas de rodapé, alinhava fotos, procurava mais citações para mais epígrafes... Tudo isso só para não ter que enfrentar este momento, concluir... Mas, olha eu aqui de novo, dando um jeito de procrastinar! Voltamos a falar da raiz! A raiz desta pesquisa. Ela começou com uma bebê nos braços, de 15 dias. Quando eu ainda era a seiva e ela, o broto. Hoje, olho para ela e vejo uma menina de 5 anos, de mais de um metro, com cabelos longos, banguelinha de dois dentes e o terceiro já quase caido, forte, sincera, inteligente, parceirinha demais e hilária. Ela cresceu junto com este trabalho. Nós crescemos.

Há poucos meses, eu estava com ela na formatura da pré-escola. Ela já lê e já sabe escrever. E tem um vocabulário maravilhoso. Às vezes, melhor do que o meu. Aqui, quero trazer novamente a outra Elena, a Ferrante, falando sobre a menina, que deveria ter mais ou menos cinco anos e que ela observava escrever o nome na folha, segurando seu impulso pra não guiar a sua mão. Percebo, antes de tudo, que assim como

minha filha, eu acabei de entrar em um mundo novo. O da alfabetização. Eu, junto com ela, aprendi uma nova língua, riscando, rabiscando, apagando com frustração, desistindo algumas vezes, chorando, tentando de novo, de novo e de novo. Ela ainda lê devagar, escreve com mais rapidez do que lê e não marca a folha de trás, como eu fazia.

Ainda ontem, quando eu a ajudava a fazer o dever de casa, contei a ela uma memória da minha alfabetização. Eu escrevia muito forte. Tão forte que marcava a folha de baixo do caderno, o que atrapalhava a sua utilização depois. A professora aconselhou aos meus pais, que me dessem um pedaço de cartolina cortado do mesmo tamanho da folha do caderno e colocassem dentro dele. E assim, durante muito tempo, eu escrevi tendo que colocar sempre aquele pedaço de cartolina entre uma folha e outra. A parte que eu não contei à minha filha, é que eu tinha a maior vergonha disso. Ninguém precisava daquele raio de cartolina na minha turma! Lembro, até hoje, de sentir os dedos doerem depois de escrever um texto longo, ou praticar caligrafia... e lembro também de me concentrar muito para aprender a dosar aquela força, e assim, me livrar de vez, daquela cartolina! Conseguí depois de algum tempo. Me alinhei com as(os) amiguinhas(os) da sala, domando aquela mão pesada.

Talvez, algum dia, a psicanálise possa me explicar o porquê daquela escrita pesada. Afinal, deve ter alguma boa razão para isso... Mas, por agora, me contento em pensá-la através das artes mesmo. Já me referi aqui, que a escritura sempre foi para mim, um terreno de despacho, de extravasão. Hoje em dia, ela é tanta coisa: uma maneira de lutar, de me defender, de me entender, de entender as(os) outras(os), de não esquecer, de me assegurar, de me segurar, de me explicar, de explicar aos(as) outros(as), o que penso, o que sinto, o que nem sei explicar, e só acho explicação, escrevendo. Talvez minha mão pesada de criança já carregasse um esforço de descarrego, de vazão, evasão. A escritura me tira do meu pior tormento, da pior tormenta.

No início desta pesquisa, eu achei, por exemplo, que através dela, eu conseguiria derrubar uma casa de marimbondos e construir uma colmeia. Que bastava “tacar o pau”, abrir o baú, contar as histórias e pronto! A coragem da verdade “limparia o terreno” e uma colmeia poderia surgir. Mas ainda bem que o “tempo rei” sempre passa, mostrando nossas ingenuidades. Cinco anos se passaram, a gente amadurece, a prática confirma a teoria e também a põe à prova. E nestes últimos cinco anos pratiquei muito! (Confesso que preciso de férias!).

Tudo bem, eu desaprendi a “boa educação”, agarrei o pedaço de pau, vesti minha fantasia com o B maiúsculo de Super Bélica, e saí acertando tudo que eu achava que precisava cair. No trabalho, na minha vida pessoal, na companhia, nas amizades. Mas, hoje eu sei que não tem isso de derrubar casa de marimbondos, os marimbondos não são lobos-maus só porque não fazem mel. E, se for pelas ferroadas, as abelhas também sabem ferroar, e dói do mesmo jeito. Hoje, eu entendo que a metáfora me foi necessária em um primeiro momento, mas, a verdade, é que aquele sentimento de comunidade vinculado a uma companhia de teatro dentro de mim estava equivocado.

Ao final deste ciclo e do ciclo de 10 anos desde o retorno da nossa companhia, e de trabalho duro da tríade Ada-Camila-Taís, percebo que o “ideal” de uma companhia de teatro é uma aporia. Sua existência não é ameaçada pela formação de crises que podem levá-la à extinção. As crises constituem justamente uma parte estrutural dela. *Em companhia*, tentamos responder aos enigmas, às incertezas do mundo através do teatro. Esta tarefa é coletiva. Chegamos no beco sem saída, na aporia da companhia Setor de Áreas Isoladas. Pois entendi, ao final deste período, que ela só tem sentido de existência se o enigma ao qual nos dedicamos é coletivo.

Encontrei na escritura de palco um terreno fértil para a minha escritura, pois entendo que não sei escrever sozinha. Entendi também que esta escritura não vem só da prática, da cena, das tentativas e erros dos ensaios, mas também, do próprio processo, do que *acontece* durante o tempo vivido juntos(as). Que tudo isto integra também, o poema dramático: as dificuldades, os desentendimentos, as angústias, as opressões, a raiva, a revolta, a frustração, a dor dos laços rompidos, a própria falta de escuta, gentileza, empatia e comunhão dentro de um coletivo que cria junto. *Escrever com*. Ao mesmo tempo, mesmo que coletiva, esta escritura demanda-me afastamento, distanciamento, análise crítica e solidão. E que é assim que aprendi a colocar todas as variáveis em diálogo a favor de um discurso: deixando decantar tudo o que *acontece*, para poder “colher o mel” até mesmo das flores pisoteadas por Trigórios afoitos e narcisitas que cruzam e vão sempre cruzar nossos caminhos.

Quando convidei Camila e Taís, há 10 anos atrás para voltarmos à cena, o meu enigma se juntou às suas inquietações, e como dizemos “deu samba”. E samba bom! Mas o tempo, a prática e a vivência dos processos artísticos, burocráticos, logísticos, administrativos, etc, mostraram que este “*match*” inicial foi esmaecendo. Eu passei a me apoiar na companhia para erguer uma voz autoral, individual, e a companhia por sua vez, se apoiou em mim para permanecer ativa. A meu ver, as crises que se

instauraram durante este período de “unmatch” se devem ao fato de que o enigma passou a não ser mais coletivo. E agora, é hora de deixar que ele se reestabeleça do coletivo, ou mesmo, que não se reestabeleça: aporia.

*

Na véspera de partirmos para a viagem a São Petersburgo em 2024, para estrear Júpiter e a Gaivota, eu tive uma crise de estafa e de choro em casa, enquanto empacotava objetos de cena e arrumava os *cases* que viajariam conosco. Bresani me abraçou e eu disse a ele, que nunca havia me sentido tão sozinha na companhia... um belo oximoro! No dia seguinte, recebi por email um convite. A diretora artística do *The Chekhov International Theatre Festival* e do *Pacific Festival*, Karina Tsaturova, me convidava para realizar uma criação com o Primorsky Youth Theatre em Vladivostok em 2026. Seria um novo espetáculo com a companhia do teatro, para estrear no Pacific Festival de 2026. Fiquei muito feliz, mas, ao mesmo tempo, um pouco receosa e deixei para responder alguns dias depois.

A produtora do *Chekhov Festival*, Eugenia Stukert, veio de Moscou especialmente para assistir nossa estreia em São Petersburgo. Ao final do espetáculo, ela entrou no camarim para nos cumprimentar, com um sorriso no rosto e dizendo a mim e à Camila, “deixa eu dar um abraço nestas feministas!”. Depois, ela quis saber de mim, se eu ia aceitar a proposta de Tsaturova. Eu disse que estava muito inclinada a aceitar, mas, ainda precisava refletir um pouco. Meu receio era óbvio. Criar uma peça que certamente estaria ligada à minha pesquisa atual na Rússia de hoje?

No dia seguinte, depois do ocorrido com o corte das *bucetas* do texto e a indiferença com a qual fui tratada pelos diretores do Teatro Alexandrinsky, tinha decidido que chegaria em Brasília e escreveria um email declinando o convite. Seria incrível para mim realizar uma primeira criação internacional em parceria com um teatro e uma companhia consolidados, sem problemas quanto a recursos e remuneração. Isto é um sonho para qualquer artista brasileira, contudo, não estava nem um pouco interessada em criar sob qualquer tipo de censura, fora dos meus ideais e da minha pesquisa.

Quando peguei o telefone para procurar o contato de Stukert no *whatsapp* para lhe dar a devolutiva, olhei seu rosto na foto de perfil e lembrei dela entrando no camarim e dizendo aquela frase. Pensei nela saindo de Moscou, para uma viagem bate e volta, de 4 horas na ida e 4 horas na volta, e da felicidade e expectativa nos olhos dela para

que eu aceitasse. Pensei que elas poderiam fazer este convite para qualquer diretor(a) brasileiro(a) – a companhia Armazém (SP) foi programada para O Pacific de 2024 e para o Chekhov de 2025, por exemplo – ou de qualquer país que, obviamente, mantivesse relações diplomáticas com a Rússia neste momento como, China, países latino-americanos, países árabes, afinal, são com estes grupos e diretores(as) que elas vêm trabalhando nos festivais desde que a guerra e as sanções começaram.

Lembrei de toda aquela equipe de mulheres do *Chekhov Festival*, do *Pacific Festival*, e do Festival de Ekaterimburgo, de Anastasyia e Anna, que “peitaram” nossa programação no Teatro Alexandrinsky, da outra Anastasyia, a querida “Asya”, que traduziu tanto, A Moscou! Um palimpsesto, quanto Júpiter e a Gaivota e com tanto empenho, sempre tentando fazer jus a cada expressão, a cada farpa... Eugênia tinha assistido A Moscou! e agora, Júpiter e a Gaivota, um espetáculo assumidamente feminista. Elas poderiam convidar qualquer outra pessoa que lhes fosse trazer muito menos dor de cabeça. Se elas estavam me convidando para fazer isto, tinha um motivo bem mais significativo por trás. Pensei: talvez, elas estejam fazendo o que podem, e “arriscando seus pescoços”, para conseguir de alguma maneira, contornar um governo totalitário e fazerem ouvir as narrativas e as palavras de mulheres.

Ainda demorei umas duas semanas para dar retorno. Karina me escreveu de novo, pedindo para que eu desse o meu veredito, ela precisava confirmar o orçamento junto ao governo. Eu disse que sim. Primeiro, propus levar alguns atores/atrizes, e alguns técnicos, mas ela me disse que era um convite para um trabalho solo e não para a companhia. Eu iria dirigir o elenco do teatro e a peça entraria para o seu repertório. Esta expressão: trabalho solo, me fez despertar. Acordar de um sonho de companhia. Mas não aquele sonho que a gente queria tanto e precisamos desistir. Quero dizer sonho, como ilusão. A ilusão romântica à qual já me referi antes neste trabalho. Eu poderia deixar de ser uma “área isolada” dentro do Setor de Áreas Isoladas e cruzar fronteiras por mim mesma. Não tem a ver com desistir de um sonho coletivo, mas, aceitar a necessidade de “navegar em solitário”, exercer meu trabalho fora do grupo, colaborando com outros artistas.

Respondi, então, que eu aceitaria, mas com a condição de que eu pudesse levar comigo um assistente de direção e um diretor técnico. Expliquei a ela que para manter a qualidade do meu trabalho e, de uma certa forma, me sentir mais confortável com a proposta, ter essas duas pessoas comigo era essencial. Ela disse que iriam tentar

viabilizar e que entendia minhas condições. E foi aí, que eu convidei Elenor Cecon para assumir a assistência de direção e Dalton Camargos para a direção técnica.

*

Para terminar, eu queria contar apenas mais uma das histórias do meu baú. Há alguns bons anos atrás, eu, que na época estava separada do Bresani, fui me aconselhar com uma amiga muito próxima, se deveria dar uma segunda chance para a minha relação. Ela disse algo como: “ai amiga, acho difícil dar certo. Isso aí, é como um vaso que se quebrou. Você pode até tentar consertar e colar os pedaços de volta, mas a rachadura vai estar sempre lá. Te lembrando que ele rachou um dia.”

Fiquei muito incomodada com o conselho, mas na época não sabia entender o porquê. Algum tempo passou, e depois de muitas crises e momentos penosos resolvi dar a tal segunda chance. Da qual já falei anteriormente. Não deu certo. Imediatamente, eu, em frangalhos, lembrei da minha amiga e do seu conselho. E dessa vez, como o tombo tinha sido mais feio, os machucados mais profundos, eu já não sentia que o vaso quebrado se tratava da relação, mas, de minha própria pessoa. Sendo assim, não ia dar para arranjar outro vaso, e eu ia precisar colar os pedaços de volta.

A minha busca por uma cura (ou seria uma cola?) recaiu, como de costume, no teatro. Desse vaso quebrado nasceu, então, uma primeira escritura feminista, e também, uma mulher-escritora de palco. “There is a crack, a crack in everything. That's how the light gets in.”¹⁴⁴

Apenas recentemente descobri que os japoneses têm uma arte, que é também filosofia, chamada *kintsugi*, que consiste em unir as partes quebradas de um objeto rachado com uma resina de ouro. A filosofia que se desenvolveu ao redor da prática, defende a ideia de que devemos valorizar nossas cicatrizes, ter orgulho delas e aprender com elas. O *kintsugi* é frequentemente associado à filosofia do *wabi sabi*, que está ligada ao zen budismo e promove a aceitação das imperfeições da vida, do envelhecimento natural das coisas e dos seres.

Me parece extremamente interessante chegar a este ponto: na imagem de uma rachadura, por onde a luz pode entrar. Onde a imagem de uma rachadura significa dor, mas também, renascimento, significa valorizar as imperfeições, o envelhecimento. No

¹⁴⁴ Há uma rachadura, uma rachadura em tudo. É assim que a luz entra. Trecho de *Anthem*, música de Leonard Cohen. Minha tradução.

contexto deste trabalho, sou imediatamente levada a pensar em nós, mulheres, e nossas rachaduras. E aqui não estou me referindo aos nossos “vasos quebrados”, nossas dores de alma, estou falando de nossa parte rachada, nossas vulvas, nossas “rachas” no linguajar chulo. No lugar de onde se *dá à luz*.

Lembro que quando estava muito perto de parir, deixei de lado o livro sobre maternidade e peguei um livro que estava na minha prateleira, ainda não lido, me chamando a atenção. O livro era *La femme rompue* (2017) de Simone de Beauvoir, em tradução livre, algo como, a mulher rompida ou a mulher quebrada. Pensar sobre rompimentos era uma ideia que me rondava a dias e dias. Eu pensava não só nos rompimentos físicos: a bolsa que, àquela altura, poderia romper a qualquer momento, como também os psíquicos, emocionais, ou seja, tudo aquilo com o que eu iria romper ou que se romperia comigo quando eu me tornasse mãe.

Como já disse anteriormente, eu não vivi a experiência de um parto normal, não senti suas dores, fui devidamente anestesiada, não houve gritos, foi uma cesariana “tranquila”. Eu sempre havia idealizado um parto normal, sempre o desejei e tentei seguir este desejo até o final, mas, o meu quadro clínico não permitiu que isto acontecesse. Muito se discute, especialmente nos dias de hoje, sobre a enorme quantidade de cesarianas realizadas sem necessidade no mundo e especialmente em nosso país.¹⁴⁵ Felizmente, a humanização do parto, o respeito aos desejos da mulher e a denúncia da violência obstétrica, vêm sendo assuntos que ganham cada vez mais destaque em nossa sociedade. Muitas mulheres estão escolhendo o parto natural em casa e o acompanhamento por doulas, retomando as práticas e culturas de nossas avós e bisavós. Em minha percepção, esse número de cesarianas e o controle sobre os partos não visa apenas o lucro e a mercantilização do parto, mas também, quer dizer muita coisa sobre a nossa sociedade.

Diana Klinger, ao refletir sobre as “escritas de si”¹⁴⁶, descreve como nosso sistema cinestésico, responsável por nossas percepções e contato com o real, se tornou um sistema anestésico na sociedade atual. Ao investigar sobre o narcisismo na sociedade do espetáculo, cruzando estudos da psicanálise (Lacan) e da filosofia (Walter

¹⁴⁵ Em 2018 a revista Crescer divulgou que o Brasil ocupava o segundo lugar no ranking mundial no número de cesarianas, constituindo 55,5% dos nascimentos, número bastante alto se comparado aos 10% a 15% recomendados pela Organização Mundial de Saúde.

¹⁴⁶ Me refiro aqui à palestra da professora de teoria literária da Universidade Federal Fluminense, Diana Klinger, em 30/11/2017, em um evento promovido pelo grupo de pesquisa O narrador e as fronteiras do relato na PUCSP sobre a “escrita de si”. Acessado em 24/10/2022. <https://www.youtube.com/watch?v=cmVnkeoVsZA>.

Benjamin), demonstra que, como o trauma foi normatizado em nossa sociedade, nosso sistema cinestésico inverteu sua função e ao invés de nos trazer o contato com o real, através da percepção, ele nos entorpece. Nessa sociedade pró-anestésica o sujeito se entorpece não somente através de drogas lícitas e não lícitas, como também, através do narcisismo da sociedade do espetáculo. Um exemplo simples disso seriam as fantasias de si mesmo criadas através dos avatares nas redes sociais.

É bastante comum mulheres relatarem terem sido censuradas por membros da equipe médica quando gritavam durante seu trabalho de parto. Ou sobre a pressão que sofrem para serem anestesiadas ou terem seus partos induzidos com o intuito de liberar leitos e equipes mais rapidamente. Acho extremamente simbólica esta imagem de tentar silenciar uma mulher em seu grito de parto. Durante meu puerpério, em um dia de fúria, ao qual me referi antes neste texto, uma das raivas que me veio foi esta, a de não ter dado este grito.

Hoje, pensar em rompimentos para mim, significa romper com este sistema patriarcal de dominação e subversão do feminino. Com um grito urgente, como convocava Cixous, romper com o silenciamento e a invisibilização à qual estamos sendo historicamente e cotidianamente submetidas. Nós damos à luz, não podem nos colocar no escuro. Não podemos aceitar este lugar. E sobretudo, não devemos ter medo das eventuais rachaduras que podem ser resultantes de tais rompimentos, da lava que sairá do vulcão.

Klinger fala sobre sua preocupação em pensar em “como o eu se relaciona com seu comum, não a partir da identificação, mas das fissuras, rachaduras que existem em qualquer identificação” (Klinger, 2017). E pelo viés desse pensamento afirma que se a produção estética tem uma dívida, seria a de tentar “desanestesiar-nos”. Um dos caminhos que ela aponta para tal feito, seria nos fazer reconhecer o “que há no eu de incompleto, fragmentário e de impessoal” (Klinger, 2017).

Este pensamento se encontra perfeitamente com a ideia de escritura feminina em Cixous, uma vez que ela se funda, enfim, no amor ao outro na diferença. Olhar as fissuras na identificação com o outro e poder amá-lo, carregá-lo na escritura.

Eu sou para você o que você quer que eu seja no momento em que você me olha de uma maneira que você ainda nunca me viu: a cada instante. Quando eu escrevo, são todos aqueles que não sabemos que podemos ser, que se escrevem a partir de mim, sem exclusão, sem previsão, e tudo o que seremos nos chama à incansável, inebriante, insaciável procurada de amor. Jamais nos faltaremos (Cixous, 2022: 58).

O que aprendi com a minha nova alfabetização? Sobre as línguas de Medusa? Que em primeiro lugar, é preciso sim, falar alto, erguer a voz, ser bética, ser BITCH. Não ficar mais em silêncio, quebrar os vasos lindos de porcelana que tentaram e que tentamos ainda nos transformar: a boa mãe, a boa esposa, a boa amiga, a boa filha, a boa mulher, a boa atriz, a boa diretora e a boa dramaturga... Desaprender a “boa educação”, sair das margens, perder a rota. É uma forma de se fazer ouvir, porque no mundo do patriarcado hegemônico esta é a única língua audível: a língua da guerra.

Escrever como mulher é romper. Não se descobre o que aquele vaso poderia ter sido, ou que ele ainda pode ser, se ele não for quebrado antes. E quebrá-lo não é fácil. Dói, exige coragem, desapego, medo de terminar sozinha, isolada como Medusa na caverna. Abrir mão, como disse Ferrante, do perfeito, do excelente... e fomentar que as mulheres escrevam, criem, que se apoiem, que criem juntas, fora da lógica da opressão, da rivalidade, de Perseu, de Narciso, de Júpiter... Não sabemos que lógica é a nossa... porque só aprendemos a partir daquela. E quando atingimos uma posição de poder é sedutor se tornar o opressor. Há diferença entre saber se impor, gritar, bater de frente, contestar, desanestesiar... Mas, se fizermos isto sob a lógica patriarcal, só estaremos reforçando o sistema.

Depois de tudo rompido, podemos começar a enxergar como podemos nos reconstruir, uma comunidade de escritoras de palco, ou do que quer que seja. Sob a nossa língua e nossa lógica. O caminho que eu enxergo a partir daqui, aponta para o corpo, o corpo da mãe de Cixous, porque neste corpo há espaço para a outra. Lugar que da alteridade, lugar que acolhe e permite a diferença.

Acredito que é por esta razão, que as criações de mulheres artistas contemporâneas vêm se apoiando cada vez mais, nas narrativas femininas, nas escritas de si. Porque contando sobre nós e as outras, vamos aos poucos, resgatando algo perdido, sufocado. Uma língua ancestral que sabíamos falar e que adormeceu no corpo. Temos nossa língua de mulher. Mas só vamos ouvi-la e fazê-la ouvir, quando voltarmos ao corpo. Quando falarmos “as verdades do corpo” como disse Woolf. Falar estas verdades não é fácil. Nos ensinaram durante toda a vida que é errado. Que tem casa de marimbondos. E vemos que o que nos restou, são as histórias, contos, memórias dos baús das bisavós... Penso que abrir estes baús não significa retornar ao lugar seguro do útero, mas ao encontro da nossa diferença. Quando olharmos para ela, e quanto mais numerosas formos ao fazê-lo, acredito que Judith, a “irmã de Shakespeare”, poderá se levantar da tumba.

Se ainda é, a partir da tradição masculina que podemos escrever, acredito que para voar além dela, é preciso um gesto de escritura sob a nossa lógica, uma que passe pelo amor, o amor daquela mãe que Cixous convoca para todas nós. Porque ainda que nem todas nós tenhamos desfrutado do “bom leite materno”, fomos todas nutridas do corpo de uma mulher. Escrevamos, então, com tinta vermelha, a da boa placenta materna.

Espero que este trabalho, esta procurada de amor, possa, dentro dos limites de seu contexto, inspirar outras mulheres, escritoras, diretoras, dramaturgas, atrizes, ou simplesmente mulheres, a fazerem a experiência de matar seus “Anjos do Lar”, de adentrar seus “continentes negros”, de ouvir e “erguer suas vozes” na arte e na vida. Que em suas procuradas de amor consigam achar as rachaduras para *voler* e suas colas de ouro quando for preciso.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARTAUD, Antonin, **O Teatro e seu duplo**, São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- BANU, Georges e TACKELS, Bruno (org.), **Le cas Avigon 2005**, Vic-la-Gardiole, éditions L'Entretemps, 2005.
- BEAUVOIR, Simone, **La femme rompue**, Barcelona, Gallimard, 2017.
- BENJAMIN, Walter, **Œdipe ou le mythe raisonnable**, in **Œuvres**, t.II, Paris, Gallimard, coll. “Folio essais”, 2000.
- BIET, Christian e TRIAU, Christophe, **Qu'est-ce que le théâtre?**, Saint-Amand, Gallimard, coll. Folio Essais, 2006.
- BOAL, Augusto, **Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas**, São Paulo, Cosac Naify, 2014.
- BOGART, Anne, **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BUTLER, Judith, **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019.
- BROOK, Peter, **Avec Grotowski**, Brasília, Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- BROOK, Peter, **Não há segredos: reflexões sobre atuação e teatro**, São Paulo, Via Lettera, 2016.
- CAMPILHO, Matilde, **Flecha**, São Paulo, Editora 34, 2022.
- CAVALIERE, Arlete e VÁSSINA, Elena, (dir.), **Teatro russo: literatura e espetáculo**, São Paulo, Ateliê Editorial, 2011.
- CIXOUS, Hélène, **O riso da Medusa**, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2022.
- DANAN, Joseph, **Entre théâtre et performance: la question du texte**, Arles, Actes Sud – Papiers, “Apprendre” n° 35, 2013
- DERRIDA, Jacques, **A escritura e a diferença**, São Paulo, Perspectiva, 2011.
- DERRIDA, Jacques, **Gramatologia**, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- DESPENTES, Virginie, **King Kong Théorie**, Paris, Grasset, 2011.

DIAZ, Enrique, OLINTO, Marcelo, CORDEIRO, Fábio, (orgs.), **Na companhia dos atores**, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, **O que vemos, o que nos olha**, São Paulo, Editora 34, 2010.

DORT, Bernard, **La représentation émancipée**, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2009.

ECO, Umberto, **Obra Aberta**, São Paulo, Perspectiva, 1991.

EVARISTO, Conceição, **Olhos d'água**, Rio de Janeiro, Pallas, 2016.

ERNAUX, Annie, **A escrita como faca e outros textos**, São Paulo, Fósforo, 2023.

FÉRAL, Josette, **Além dos limites: teoria e prática do teatro**, São Paulo, Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia, **Teatralidades Contemporâneas**, São Paulo, Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Cíntia, GOMES, Patrícia e REIA, Jess (Orgs.), **Arte comunicação e (Trans)Política: A potência dos femininos nas cidades**, Belo Horizonte, Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

FERRANTE, Elena, **As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever**, Rio de Janeiro, Intrínseca, 2023.

FREUD, Sigmund, **Au-delà du principe de plaisir. Essais de psychanalyse**, petite bibliothèque, Paris, Payot, 1985.

GENETTE, Gérard, **Palimpsestos, a literatura de segunda mão**, Belo Horizonte, edições Viva Voz, 2010.

HOOKS, bell, **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2020.

HOOKS, bell, **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**, São Paulo, Elefante, 2019.

KNEBEL, Maria, **L'analyse-action**, Arles, Actes-Sud, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies, **Le théâtre postdramatique**, Paris, L'Arche Editeur, 2002.

LIDDELL, Angélica, **Le cycle des résurrections**, Quercy, Les solitaires intempestifs, 2014.

MARTIN, Nastassja, **Escute as feras**, São Paulo, Editora 34, 2021.

- McCOY, Horace, **Mas não se mata cavalo?**, São Paulo, Abril, 1982.
- MONTEIRO, Solange (org.), **Estudos interdisciplinares sobre gênero e feminismo v.2**, Paraná, Atena Editora, 2019.
- NABOKOV, Vladimir, **Lectures on Russian Literature**, Nova York, Harcourt, 1991.
- NOVARINA, Valère, **Diante da palavra**, Rio de Janeiro, 7Letras, 2009.
- NOVARINA, Valère, **O Teatro dos ouvidos**, Rio de Janeiro, 7Letras, 2011.
- PAIS, Ana, **O crime compensa ou o poder da dramaturgia**, in NORA, Sigrid (org.), Temas para a dança brasileira, São Paulo, edições SESC, 2010.
- PAVIS, Patrice, **Dicionário de teatro**, São Paulo, Perspectiva, 1999.
- PENZLER, Otto, **Mulheres Perigosas**, São Paulo, Record, 2007.
- POMMERAT, Joël, **Théâtres en présence**, Arles, Actes Sud – Papiers, “Apprendre”, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques, **Le spectateur emancipé**, Floch, La Fabrique éditions, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, **L’Avenir du drame**, Belfort, Circé/poche, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, **Lexique du drame moderne e contemporain**, Belfort, Circé/poche, 2010.
- SHEPARD, SAM, **Quatro peças de Sam Shepard**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2006.
- SPIVAK, Gayatri C., **Pode o subalterno falar?**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STRINDBERG, August, **The stronger**, New York, Ed. Pierre Loving, 1923.
- TACKELS, Bruno, **Les écritures de plateau, État de lieux**, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2019.
- TCHEKHOV, Anton, **A Ilha de Sacalina**, São Paulo, Todavia, 2018.
- TCHEKHOV, Anton, **As Três Irmãs**, São Paulo, Peixoto Neto, 2004.
- TCHEKHOV, Anton, **La Mouette**, trad. A.Vitez, Le livre de poche, 1985.
- TCHEKHOV, Anton, **Quatro peças: A gaivota, Tio Vânia, Três irmãs e O jardim das cerejeiras**, São Paulo, Penguin-Companhia das Letras, 2021.
- TCHEKHOV, Anton, **Tout ce que Tchekhov a voulu dire sur le théâtre**, Paris, L’Arche, 2007.

TCHEKHOV, Anton, **Vivre des mes rêves: lettres d'une vie**, Robert Laffont, 2016.

VIVAS, Esther, **Mamá desobediente**, Madrid, Capitán Swing, 2019.

WOOLF, Virgínia, **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**, Porto Alegre, L&PM, 2018.

WOOLF, Virgínia, **Um quarto só seu**, Porto Alegre, L&PM, 2019.

ZANELLO, Valeska, **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**, Curitiba, Appris, 2018.

ZANELLO, Valeska, **A Prateleira do Amor: sobre mulheres, homens e relações**, Curitiba, Appris, 2022.

ESCRITURAS CÊNICAS

A Mais Forte – o nosso corte. Direção e dramaturgia: Ada Luana. Elenco: Ada Luana, Camila Meskell, Camila Morena e Taís Felippe, Grupo O Corte, Brasília, Teatro Goldoni, 2004. Texto teatral não publicado.

Vialenta, Direção: Diego Bresani. Elenco: Ada Luana, Camila Meskell, Rodrigo Fischer e Taís Felippe. Cia Setor de Áreas Isoladas, Brasília, Teatro Goldoni, 2008. Texto teatral não publicado.

Terapia de Ris(c)o. Direção: Diego Bresani e Rodrigo Fischer. Elenco: Ada Luana, Camila Meskell, Gabriel F. e Taís Felippe. Cia Setor de Áreas Isoladas, Brasília, Teatro SESC Garagem, 2009. Texto teatral não publicado.

Qualquer coisa eu como um ovo. Direção: Diego Bresani. Elenco: Ada Luana, Camila Meskell, Luísa Guimarães, Similião Aurélio e Rodrigo Fischer. Cia Setor de Áreas Isoladas Brasília, Teatro Espaço Cena, Brasília, 2012. Texto teatral não publicado.

O encerramento do Amor, Direção: Diego Bresani. Elenco: Ada Luana, João Campos e Taís Felippe, Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2018. Texto teatral: Pascal Rambert, tradução de Marcus Borja, 2011.

A Moscou! Um palimpsesto. Direção e dramaturgia: Ada Luana. Elenco: Ada Luana, Ana Paula Braga, Camila Meskell, Filipe Togawa, Kalley Seraine e Taís Felippe. Cia Setor de Áreas Isoladas, Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2017. Texto teatral não publicado.

Júpiter e a Gaivota. É impossível viver sem o teatro! Direção, dramaturgia e cenografia: Ada Luana. Elenco: Ana Paula Braga, Camila Meskell, Chico Sant'Anna, Gleide Firmino, Gil Roberto, João Campos, Marcellus Inácio, Marília Santos e Rômulo Mendes. São Petersburgo, Teatro Alexandrinsky, 2024. Texto teatral não publicado.

DISSERTAÇÕES E TESES

FISCHER, Stela, **Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana**, tese de doutorado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

LEITE, Janaína, **Autoescrituras performativas: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea**, dissertação de mestrado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LEITE, Janaína, **Ensaios sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea**, tese de doutorado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

ROMANO, Lúcia R. V., **De quem é esse corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo**. Tese de doutorado do Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

TROTTA, Rosyane, **A autoria coletiva no processo de criação teatral**, tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ARTIGOS EM REVISTAS E PERIÓDICOS

ANZALDÚA, Glória, **Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo**, in, Revista Estudos Feministas, CFH/UFSC, vol.8 nº 1/2000.

DARDEAU, Denise, **Lévinas espectro de Derrida: alteridade, rastro, desconstrução**, in, Revista Ítaca, nº 19, setembro de 2012.

DORT, Bernard, **L'état d'esprit dramaturgique**, in Théâtre/Public nº 67, Janvier-Février, 1986, Tradução de Luís Varela.

JOUVE, Emeline, VASSEROT, Christilla, BOUCHET, Pauline e MOREIRA DA SILVA, Alexandra, **Do íntimo ao político. Os desafios do teatro das Américas no século XXI**. IdeAs, nº 21, 2023

MOREIRA DA SILVA, Alexandra, **Festival de Avignon 2024 À procura das palavras e de mundos possíveis**, in Revista Sinais de Cena, Série III, nº 3, novembro de 2024.

SANMARTIN FERNANDES, Cíntia, REIA, Jess, GOMES, Patrícia (orgs.), **Arte, comunicação e (trans)política [recurso eletrônico]: as potências dos femininos nas cidades**, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

TENENBLAT, Nitza, **Direção e Direcionalidade na Criação em Coletivo**, Revista do Lume, nº 7, 2015.

VÁSSINA, Elena, **Anton Pavlovitch Tchekhov, um clássico contemporâneo da literatura russa**, in, Dossiê de Literatura Russa do século XIX, Revista Cult nº 132, fevereiro de 2009.

VÍDEOS

A Moscou! Um palimpsesto (íntegra). Versão teatro virtual: Emilia Silberstein. Brasília, Teatro Funarte Plínio Marcos, Prêmio Funarte de Teatro Virtual, janeiro de 2021. Digital (90 min). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=UyTu70FcGAo>

Júpiter e a Gaivota. É impossível viver sem o Teatro! (íntegra). Registro audiovisual. Brasília, Teatro dos Bancários, Festival Internacional de Brasília Cena Contemporânea, novembro de 2024. Digital (180min). Disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1bMb9KPnqIP0IV2nBZIIX6EZT0gMRf7YS/view?usp=drive_link

TEXTOS TEATRAIS PARA CONSULTA

Rodrigues de Almeida, Ada Luana, **A Moscou! Um palimpsesto**, 2017. Texto não publicado. Disponível em:
https://drive.google.com/file/d/19Y84-X4mnSdh6G1T_Zyvks1WiSgk-qIW/view?usp=sharing

Rodrigues de Almeida, Ada Luana, **Júpiter e a Gaivota. É impossível viver sem o Teatro!**, 2024. Texto não publicado. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1erUVJJN9c-BFEDVe7wHEX-pgScRQRMPL/view?usp=sharing>