

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Teatro-Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

A representação da mulher na construção do processo de encenação teatral

Ofélias

Juliana Caroline da Silva

Pelotas, 2018

Juliana Caroline da Silva

A representação da mulher na construção do processo de encenação teatral *Ofélias*

Trabalho de conclusão de curso apresentado
ao Curso de Teatro-Licenciatura da
Universidade Federal de Pelotas, como
requisito parcial à obtenção do título de
Licenciada em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes

Pelotas, 2018

Juliana Caroline da Silva

A representação da mulher na construção do processo de encenação teatral *Ofélias*

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pelo Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Data da Defesa: 28 de fevereiro de 2018

Banca examinadora:

.....
Profª. Dra. Fernanda Vieira Fernandes (Orientadora)
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....
Profª. Dra. Marina de Oliveira
Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

.....
Profª. Ma. Laura Beatriz Backes
Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**À minha mãe,
Selma.**

Agradecimentos

À minha família, essencialmente meus pais, Selma e Vanderlei, pelo incentivo e amor infindável.

Às queridas amigas Carla, Brenda, Laís, Andy, Mayara e Cibeles, que mergulharam comigo no complexo de Ofélia.

Às professoras e mulheres artistas do curso de Teatro, que me inspiram.

À Fernanda, pela orientação cuidadosa e gentil, e principalmente pela amizade que corre, fala, tomba, protege e late.

Aos colegas do curso, por caminharem comigo, em especial Kellen e Mario.

Ao amor, Christian, por ser incondicional.

Às mulheres insubordinadas!

À Nossa Senhora de Fátima, por conservar minha fé no feminino.

a mulher pensa com o coração
a mulher pensa de outra maneira
a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante
a mulher pensa será em compras talvez
a mulher pensa por metáforas
a mulher pensa sobre sexo
a mulher pensa mais em sexo
a mulher pensa: se fizer isso com ele, vai achar que faço com
todos
a mulher pensa muito antes de fazer besteira
a mulher pensa em engravidar
a mulher pensa que pode se dedicar integralmente à carreira
a mulher pensa nisto, antes de engravidar
a mulher pensa imediatamente que pode estar grávida
a mulher pensa mais rápido, porém o homem não acredita
a mulher pensa que sabe sobre homens
a mulher pensa que deve ser uma “supermãe” perfeita
a mulher pensa primeiro nos outros
a mulher pensa em roupas, crianças, viagens, passeios
a mulher pensa não só na roupa, mas no cabelo, na
maquiagem
a mulher pensa no que poderia ter acontecido
a mulher pensa que a culpa foi dela
a mulher pensa em tudo isso
a mulher pensa emocionalmente
(FREITAS, 2017, p. 55)

Resumo

SILVA, Juliana Caroline da. **A representação da mulher na construção do processo de encenação teatral *Ofélias***. 2018. 68f. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso de Teatro-Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

Esta monografia tem como tema central relatar o processo de criação da montagem teatral *Ofélias*, dirigida por Juliana Caroline da Silva, na Universidade Federal de Pelotas, cuja fundamentação parte da história e espaço das mulheres na sociedade ocidental. Para tanto, este trabalho principia com o levantamento de alguns fatos sobre os primórdios do feminismo, que foram importantes influentes na perspectiva deste trabalho. Na sequência, traz apontamentos gerais sobre a participação da mulher na história do teatro, com ênfase em sua representação e dramaturgia. Posteriormente, esmiúça o processo da referida encenação *Ofélias*, detalhando a criação das cenas, expondo as influências do trabalho e apresentando os resultados e, à guisa de conclusão desta pesquisa, reflete sobre a associação entre a ascensão da participação feminina no teatro às conquistas do movimento feminista e os desdobramentos disso na formação da licencianda.

Palavras-chave: Ofélia; representação da mulher; criação teatral; feminismo

Abstract

SILVA, Juliana Caroline da. **Women's representation on the creation processo f the theatrical assembly *Ofélias***. 2018. 68f. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso de Teatro-Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

This monograph has as central theme the process of creation of the theatrical production *Ofélias*, directed by Juliana Caroline da Silva, at the Federal University of Pelotas, whose foundation initiate in the history and space of women in Western society. For this, this task begins with the collection of some facts about the beginnings of feminism, which were important influencers in the perspective of this work. In the sequence, it gives general notes on the participation of women in the history of theater, with an emphasis on their representation and dramaturgy. Later on, minutia the process of the aforementioned *Ofélias'* reenactment, detailing the creation of the scenes, exposing the influences of the work and presenting the results, and, as a conclusion of this research, reflects on the association between the rise of female participation in theater to the conquests of the movement feminist and the consequences of this in the formation of the student author.

Keywords: Ofélia; women's acting; theatrical assembly; feminism

Sumário

1	Introdução: “Não se nasce mulher, torna-se”	10
2	Insubordinação: substantivo feminino.....	14
3	“Sassassaricando: a viúva, o brotinho e a madame”	23
3.1	Um teatro por e para mulheres.....	33
4	“Me afogo em Ofélias”	37
4.1	Referências: “São muitas as Ofélias que andam por aí nas ruas deste mundo”	38
4.2	Dramaturgia: submergindo no feminino.....	42
4.3	Dinâmica de ensaios: concebendo um corpo na atmosfera <i>Ofélias</i>	43
4.4	Voz e som: silêncio Ofélia, você está tirando a palavra de quem importa!.....	46
4.5	Elementos cênicos: quantos paus são necessários para construir uma lagoa? 48	
4.6	Pausa no processo: deflagrada greve das três categorias na UFPel	51
4.7	Pré-estreia e estreia: Mulheres podem parir qualquer coisa!	52
5	Considerações finais: “Um útero é do tamanho de um punho”	55
	Referências	60
	Anexos	65

1 Introdução: “Não se nasce mulher, torna-se”¹

Nos últimos quatro anos estive em uma nova experiência com o mundo: saí de uma cidade pacata no interior de São Paulo, chamada Santa Branca, na qual vivi durante dezessete anos envolta em uma rotina entre escola, família e igreja. Meu destino foi a cidade de Pelotas, onde concentrei-me nos estudos. Eu escolhi fazer o curso de Teatro-Licenciatura por conta da minha vivência com teatro amador na igreja. Por alguma razão, talvez utópica, pensava que emocionar as pessoas através do ensino da arte poderia levá-las a construir um mundo melhor.

Com o foco principal na minha formação como futura docente, iniciei o curso na Universidade Federal de Pelotas em 2014. Por ser estruturado a partir dos núcleos da história do teatro, da pedagogia do teatro e de disciplinas práticas, o curso permitiu que eu pudesse direcionar um olhar para a teoria, dedicar-me a estudos sobre educação e, simultaneamente, estreiar como atriz e diretora em produções amadoras dentro e fora da faculdade.

Dentre essas produções que explorei como atriz, uma marcou o que reconheço como início desta pesquisa. Como atividade para a disciplina de Expressão Vocal II, ministrada pela Profa. Ma. Lindsay Gianoukas em 2015, experienciei o processo *Poesia à queima roupa* em parceria com o colega de curso Mario Celso Pereira Junior. Juntos, criamos uma apresentação a partir da frase “Às vezes eu quero salvar o mundo, às vezes eu quero que ele se foda” da música *Bey* (2015), do rapper Slim Rimgrafia. Por razões diferentes, nós dois encontramos nessa produção a oportunidade de explorar criticamente nossas revoltas com questões sociais como racismo, pobreza, meritocracia e machismo. Com isso, aproximei-me de estudos que envolviam o movimento feminista, no intuito de compreender e me aprofundar nas causas das questões pelas quais eu me manifestava contra.

Anterior a esse momento, as informações que eu tinha sobre o feminismo eram superficiais. Eu me identifiquei com ele principalmente por ser contra a violência doméstica, abuso sexual e desigualdade sexual, temas que já atingiram e ainda atingem a minha vida diretamente. Contudo, eu não tinha conhecimento sobre

¹ Com essa frase, Simone de Beauvoir (1908-1986) conceitua sobre a construção social que define o gênero, com base no sexo biológico. Quando nasce um indivíduo, ou até antes com uma ultrassonografia, sabe-se que este será socializado para tornar-se uma mulher ou não.

a história das mulheres, sobre as importantes conquistas do movimento ao longo dos tempos ou sobre os estudos de gênero que surgiram a partir dele.

O feminismo no Brasil ganhou visibilidade e é muito debatido atualmente. É importante refletir sobre influentes que corroboram com essa propagação, tais como a maior ocupação de espaços públicos e políticos por mulheres, a institucionalização do movimento que garante ações diretas na sociedade, a enorme produção teórica de mulheres que pesquisam sobre o tema e o acesso à informação concebido pela internet e pelas mídias sociais. Desde as sufragistas², em meados de 1900, houve retaliações e discordâncias sobre a luta por igualdade entre homem e mulher. Ao ter contato com discussões sobre patriarcado, machismo e sexismo, estimei-me a pesquisar sobre a história das mulheres e, conseqüentemente, história das mulheres no teatro.

Ao longo dos séculos no Brasil, desde a colonização até a contemporaneidade, houve vários tipos de manifestações teatrais: os que colaboravam com a catequização, que negavam o estrangeiro, que buscavam exaltar os hábitos do povo, que aspiravam à crítica social, que almejavam pela espetacularização... É possível perceber a evolução do fazer teatral com o passar dos tempos, influenciado por variáveis da cultura mundial e nacional. Da mesma forma, é visível a evolução da participação da mulher dentro do teatro brasileiro, não apenas como personagens, mas como atrizes, dramaturgas, produtoras, diretoras e em funções técnicas, espaços antes predominantemente masculinos.

A partir de um recorte da história do teatro no Brasil, focando no espaço que foi destinado às mulheres e na forma como foram representadas durante cada período, este trabalho visa traçar uma relação entre os momentos de ascensão da participação da mulher em cena e as conquistas do feminismo, para com isso, expor as referências e influências do movimento em uma montagem universitária, procedente da disciplina Encenação Teatral II, ministrada pelo Prof. Dr. Daniel Furtado, que criei e dirigi em 2016.

Conforme detalharei posteriormente, durante a formação acadêmica participei de um projeto de pesquisa que me possibilitou conhecer a peça *Hamlet-Maquina* (1977), do autor Heiner Müller. Com esse texto instiguei-me a pesquisar e comparar a personagem clássica shakespeariana Ofélia a personagens que surgiram com

² O movimento será abordado com mais detalhes posteriormente.

características semelhantes a ela, como a submissão ao pai, ao irmão e ao enamorado, a pureza e o suicídio. Dessa forma, aglomerei releituras em que me apoiaria para criar uma dramaturgia, construir uma personagem e elaborar uma encenação.

“A representação da mulher na construção do processo de encenação teatral *Ofélias*” tem como objetivo relatar como se deu a concepção do monólogo criado, denominado *Ofélias*, além de instigar a reflexão sobre discriminação sexual e situações condicionadas à mulher a partir da história do teatro. A forma como a mulher é representada no teatro ao longo dos tempos me incentivou nessa criação. Em meu primeiro processo de direção, busquei investigar essa representação da mulher atrelada a questões feministas, empenhando-me em contemplar minhas próprias considerações, sentimentos e revoltas, bem como das outras mulheres envolvidas na equipe.

Este trabalho de conclusão justifica-se por refletir sobre minha formação enquanto docente, artista e mulher, além de explorar as influências, pesquisas e decisões que moveram o trabalho teatral desenvolvido dentro de uma disciplina no curso de Teatro-Licenciatura. O segundo capítulo é dedicado a breves apontamentos sobre fatos históricos do movimento feminista, que se disseminou pelo mundo com a luta pelo voto feminino e pela igualdade de direitos legais entre homem e mulher e que, atualmente, encontra-se na denominada “terceira onda”, com a institucionalização e pluralização do movimento, reconhecendo aspectos culturais, étnicos e sociais e desafiando definições que sugerem um tipo único de ser mulher. Para esta etapa, Zina Abreu (2002), Fernanda Alvez Costa (2014), Maria Luísa Ribeiro Ferreira (2006-2007), Maria Helena Ureña Prieto (1995) e Lenina Vernucci Silva (2013) são base referencial.

Seguindo, o terceiro capítulo debruça-se sobre algumas representações e participações da mulher no teatro brasileiro, que me interessam e se aproximam da minha pesquisa, com início nos autos catequéticos jesuíticos e desenvolvimento pelo Romantismo, comédia de costumes, Realismo, teatro de revista e, ainda, explorando a ascensão de dramaturgas a partir da década de 1960. Priscila Del Claro (2015), Vera Regina Martins Collaço (2010), Cléo Busatto (2003), João Roberto Faria (1993), Renata Cardoso da Silva (2016) e principalmente, Elza Cunha de Vincenzo (1992) foram utilizadas como referência. Neste capítulo, ainda levanto questionamentos sobre o tipo de mulher que existiu em cena por um longo período

dentro da história do teatro no Brasil e como se dá a maior participação das mulheres na contemporaneidade, com consciência sobre questões que constituem a mulher e embasamento para discernir os trabalhos enquanto atrelados ao feminismo ou não. Romano (2009) é a principal referência para essas reflexões.

Focando no relato do processo de criação da encenação *Ofélias*, o quartocapítulo está voltado à minha experiência como diretora do monólogo. Nesta etapa especifico as referências artísticas que foram influentes no projeto, descrevo decisões tomadas ao longo do processo, como a escolha da equipe, figurino e cenário, comento como se deu a criação da dramaturgia e dinâmica de ensaios, assim como as dificuldades enfrentadas e os resultados.

À guisa de conclusão, a última parte se concentra em ponderações particulares sobre a teoria, história e encenação discutidas nesta pesquisa, apontando ainda a situação atual em que se encontra a mulher na sociedade, as consequências visíveis do patriarcado e machismo histórico. Nas considerações finais dedico um espaço às manifestações, campanhas e trabalho de artistas que, assim como as mulheres que lutaram ao longo da história, continuam insubordinadas.

Este trabalho se desenvolve traçando um caminho pela história da mulher em direção a sua representação no teatro. Com a epígrafe deste trabalho de conclusão, um dos 3 *poemas com auxílio do google*, da autora Angélica Freitas (1973), inspiro-me a refletir e reconhecer algumas causas da presença de estereótipos de mulher ao longo dos tempos e principalmente na história do teatro nos séculos passados, tipos de mulheres que são submissas, histéricas, mães, delicadas e/ou vingativas. E, por fim, refletindo sobre a questão de gênero que condiciona a diversidade nas representações femininas do teatro contemporâneo e que influenciaram a minha formação.

2 Insubordinação: substantivo feminino

A luta pelo sufrágio feminino (1897), que teve o objetivo de permitir às mulheres o direito de votar, foi um dos movimentos pioneiros do feminismo, abrangendo questões ideológicas, políticas e sociais voltadas à mulher nos primeiros anos do século XX. Ao iniciar pesquisas com o intuito de fundamentar a encenação teatral que dirigi em 2016, aprofundi minha investigação sobre o tema e encontrei manifestações de mulheres que defendiam valores semelhantes aos feministas em épocas anteriores. Visando contextualizar a história do feminismo e apontar alguns fatos que reconheço como importantes influências na minha pesquisa, este capítulo surge com base em duas mulheres que precederam o movimento e dedicaram-se aos próprios direitos: a francesa Olympe de Gouges (1748-1793) e a inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797).

Em 1792, surgiu a considerada primeira obra sobre feminismo: *A Vindication of the Rights of Woman: with strictures on political and moral subjects*, da autora Mary Wollstonecraft (1759-1797).³ O livro aprofunda argumentos dentro da Filosofia, da Biologia, da Política, da História e outras áreas do conhecimento, inclusive da Religião, justificando a negação de direitos das mulheres, propondo uma educação igualitária para que grupos excluídos alcançassem emancipação econômica, social e política, reivindicando também que a Revolução Francesa (1789) trouxesse resultados efetivamente transformadores para todos que foram historicamente excluídos – mulheres, negros e pobres –, e não apenas para uma parte da população. Para Wollstonecraft, era necessário um sistema educativo que fosse universal, misto e igual, para pôr fim a uma falsa moralidade nas relações entre homem e mulher, permitindo que as mulheres pudessem se desenvolver racionalmente, ganhar independência econômica e serem cidadãs livres. Esse tipo de investigação só foi retomado em 1949, com *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir.

³Uma reivindicação dos direitos da mulher: com estruturas sobre assuntos morais e políticos. Tradução por Costa (2014). WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of The Rights of The Woman: with strictures on political and moral subjects*. 3ª Edição. Londres: J. Johnson, 1796.

A Revolução Francesa, de caráter predominantemente burguês e embasada nos valores do Iluminismo⁴, teve participação real das mulheres, em especial das trabalhadoras, que usavam facas e enxadas de seus ofícios para participarem de batalhas e rebeliões. Tal participação foi decisiva em muitas ocasiões, mas, apesar disso, após a Revolução, foi criada a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* (1789), que perpetuava a exclusão da mulher e de alguns homens não considerados cidadãos dos ideais de liberdade e igualdade, outrora motivos revolucionários e iluministas. Por conta disso, Olympe de Gouges criou a *Declaração dos Direitos da Mulher e Cidadã* (1791), em que, segundo Costa, reclamava “a assimilação jurídica, política e social das mulheres” (2014, p. 11). Por esse feito é considerada uma das primeiras mulheres a exigir direitos perante o Estado, que foram negados e atirados ao esquecimento, sendo conhecida atualmente apenas porque outra escritora feminista, a francesa Benoîte Groult (1920-2016), a publicou em 1986.

Na França então revolucionária, a mulher seguiu sem direitos mesmo após participar massivamente do movimento: não podia votar, não tinha espaço na vida pública e não tinha direito à educação e à propriedade. Na Igreja, na família e no Estado as mulheres eram educadas para a obediência cega, o casamento e a maternidade. Concomitantemente, a burguesia ascendia como classe social no Terceiro Estado francês e tornava-se dominante. O momento de transformação marca então a discussão pública dos direitos das mulheres, politicamente e filosoficamente. Sinaliza o primeiro momento de organização política das mulheres.

Por suas reivindicações após a Revolução Francesa, proibiu-se a reunião de mais de cinco mulheres em via pública e, caso o fizessem, seriam condenadas à prisão. Desde então, até o movimento do sufrágio feminino, que será discutido na sequência, quase um século se passou em que inúmeras mulheres foram assassinadas por lutar por direitos, por educação, conhecimento, liberdade e pelo próprio corpo.

No período da Revolução, surge por toda a Europa, diversos escritos defendendo que os princípios de dignidade da pessoa humana [...] sejam estendidos às mulheres. Todo esse movimento de reivindicação de direitos

⁴O Iluminismo foi um movimento intelectual que surgiu durante o século XVIII, que afirmava, entre outros aspectos, o “uso da razão como forma para alcançar a liberdade, a igualdade, a autonomia e a emancipação, desmistificando dogmas religiosos e valores das monarquias absolutistas que tomavam a Europa” (COSTA, 2014, p.15).

às mulheres expôs as injustiças, as desigualdades e suas consequências na História da Humanidade, profundamente marcada pelo pensamento e pela ação patriarcal. Ou mais especificamente, por uma história escrita pelos homens. (COSTA, 2014, p. 45)

A Filosofia, em vista disso, foi e é fundamental ao falarmos da exclusão das mulheres e de seus direitos, já que nela houve e há a produção de conhecimentos que fundamentam a sociedade em que vivemos. A idealização do feminino teve a finalidade de manter as mulheres afastadas do conhecimento, da política e do poder.

Conforme Costa (2014), Sócrates (469a.C.-399a.C.) via nas mulheres uma ameaça quando próximas do poder, porque a consequência do poder seria a defesa de seus direitos. Platão (428/427a.C.-348/347a.C.) defendia a sensibilidade enquanto parte corporal da mulher e a razão como intelectual, pertencente à alma, que seria exclusividade do homem. Sendo assim, a sensibilidade deveria servir à intelectualidade e, de acordo com Prieto, em livros do filósofo como “no Crátilo (392b-d) e no Timeu (42b-c, 90-91a) [...] a superioridade dos homens sobre as mulheres é afirmada, quanto a inteligência, caráter e gostos” (1995, p. 346).

Aristóteles (384a.C.-322a.C.) afirmava que as mulheres sofriam de uma deficiência natural, além de ter o cérebro menor que o do homem e, por esse motivo, seriam incapazes de se desenvolver intelectual e racionalmente, rendendo-se apenas aos comandos do corpo: “a mulher é passiva e incapaz de controlar as suas paixões” (FERREIRA, 2006-2007, p. 143). Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) declarava que a influência do homem é para fora, como a posição de seu órgão sexual, portanto partiria deste o que é útil e necessita do conhecimento, já o da mulher é para dentro: ela não precisaria pensar, só amar, falar do que gosta e do que lhe agrada. Estes fatores, ao fundamentar a história da Filosofia, fundamentaram também o pensamento iluminista, mantendo os privilégios do homem sobre a mulher.

Em relação à mitologia, esta fazia uma representação de mulheres corajosas para o desconhecido, devassas, e que desejavam experimentar o novo, enquanto os homens temiam a aventura e eram obedientes. As mulheres eram “apresentadas diversas vezes como responsáveis pela queda da humanidade” (COSTA, 2014, p. 50).

Nas nações de domínio da Igreja Católica, preservou-se a subordinação da mulher, disseminando o papel de mãe e esposa e também a reclusão nos

conventos. Era necessário às mulheres católicas primeiro romper com a Igreja, para depois conseguirem reivindicar direitos. Antes dos movimentos de emancipação da mulher com a segunda onda do feminismo, em meados de 1970, poucas foram as participações destas nas nações católicas. Assim como o Catolicismo, o Protestantismo negava direitos às mulheres e se opunha aos movimentos por igualdade entre os sexos. Porém, as nações protestantes permitiram e deram condições aos movimentos de libertação, sendo as primeiras a ceder autonomia para mulheres. Estas nações preservavam a tradição patriarcal igualmente a Igreja Católica, mas, com a leitura diferente de algumas doutrinas cristãs, era possível rejeitar tradições culturais que alimentavam a submissão da mulher.

Com a Reforma Protestante no século XVI, as doutrinas e ensinamentos da fé estenderam-se também ao governo, em caráter constitucional. Ao dever obediência a Deus e à Igreja, devia-se consequentemente ao Estado. A Igreja Protestante previu uma ideologia democrática, que permitiu às mulheres perceberem uma igualdade cristã e assim tornar consciente a desigualdade civil – tinham almas iguais as dos homens como cristãs: “como cidadãs deveriam ser, tal como os homens, também detentoras de direitos naturais e inalienáveis” (ABREU, 2002, p.446). Por conta da manifestação dessa consciência, essa geração de mulheres foi encorajada. Desafiaram as autoridades, Igreja e Estado, desobedeceram aos pais, irmãos e maridos, tornaram-se politicamente ativas e expressaram suas opiniões políticas, civis e teológicas. No fim do século XVII as denominadas proto-feministas ganharam espaço, pronunciando discursos e reflexões sócio-políticas das sufragistas e feministas que viriam posteriormente.

Também com a expansão de atividades econômicas, novas oportunidades de trabalho para as mulheres surgiram, possibilitando maior independência e poder de reivindicação. É importante salientar que, apesar de até o século XVIII a questão dos direitos serem abordados por mulheres de diversas classes sociais, as lutas da mulher no século XIX e início do XX foram compostas por mulheres de origem comercial, industrial, fundiária ou de profissões liberais, esmagadoramente oriundas da classe média urbana.

A partir da supracitada Wollstonecraft, as gerações seguintes de mulheres se sentiram inspiradas e mobilizaram-se, organizando movimentos de lutas por direitos. As duas primeiras décadas do século XX foram marcadas pelo movimento de maior

impacto, o das sufragistas na Inglaterra e Estados Unidos.⁵ Estas mulheres lutaram e conseguiram ser reconhecidas como cidadãs, influenciando os países europeus e o mundo a buscarem o mesmo. Nesta pesquisa, considero a conquista desse reconhecimento um dos fatos de grande importância para que mulheres ocupassem espaços públicos em tantas áreas, inclusive a teatral, sobre a qual me debruçarei posteriormente.

O movimento sufragista britânico, que manteve uma proximidade com o estadunidense, teve início na metade do século XIX, estendendo-se ao século XX. Ambos tiveram duas fases, uma constitucionalista, em que conduziam as campanhas com cuidado e de acordo com as leis e de forma moderada, e outra militante, com estratégias agressivas (ABREU, 2002, p. 454). Em 1847, Anne Knight (1786-1862) junto a outras mulheres fundaram a Female Political Association britânica, tendo o sufrágio como objetivo principal da luta. As mulheres sufragistas acreditavam que as desigualdades de direitos (legais, econômicos e educacionais) só seriam corrigidas com o direito de voto, pois perceberam que os homens garantiam seus direitos pelas leis e, com isso, argumentavam que era necessário “que os políticos tivessem de prestar contas a um eleitorado feminino” (ABREU, 2002, p. 460).

Aqueles que não concordavam com o sufrágio mantinham um discurso de depreciação da imagem do movimento, criando estereótipos femininos que ainda se refletem na atualidade: que a política corromperia as mulheres, que estas deixariam de casar e, conseqüentemente, não gerariam filhos, exterminando a suposta raça britânica; que os cérebros das mulheres seriam menores, que por serem muito emotivas e menos inteligentes que os homens não seriam capazes de tomar decisões racionalmente.

⁵As *Sufragistas* (2015), dirigido por Sarah Gavron, é um relevante filme britânico que aborda os fatos da época.



Figura 1. Cartão-postal pertencente ao Museu de Londres.⁶



Figura 2. Cartão-postal pertencente ao Museu de Londres.⁷

Os políticos que empregavam maiores obstáculos na luta pelo sufrágio eram os conservadores. Eles defendiam a manutenção do *statu quo*. Os liberais acreditavam no sufrágio, mas mantinham um pé atrás por medo de mais votos para a oposição, fazendo as opiniões se dividirem. Os trabalhistas, por sua vez, possuíam

⁶Retirado do site BuzzFeed. Cartão-postal dirigido à "Senhorita Pankhurst e seu bando. Seu grupo de tolas repugnantes. Se vocês não têm lares, nem maridos, nem filhos e nem relações, por que não saem do caminho se afogando?". Tradução feita pelo site. Para ver mais: <https://www.buzzfeed.com/hazelshearing/sufragistas-xingadas-como-hoje-mulheres-sao?utm_term=.isXNa62Zan#.xeqDq8jbqo>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2017.

⁷Retirado do site BuzzFeed. Tradução feita pelo site: "Lar doce lar. Exemplo impressionante da 'casa' de uma sufragista, se é que elas têm alguma casa." Para ver mais: <https://www.buzzfeed.com/hazelshearing/sufragistas-xingadas-como-hoje-mulheres-sao?utm_term=.isXNa62Zan#.xeqDq8jbqo>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2017.

alguns líderes que acreditavam que o direito ao voto deveria ser apenas para o sexo masculino.

O Partido Trabalhista contava com inúmeras militantes, muitas vindas das indústrias têxteis e empenhadas na luta pelo sufrágio. No intuito de pressionar o partido, a associação sufragista constitucionalista Manchester Suffrage Society, composta por muitas dessas trabalhadoras – sufragistas com medidas que aguardavam a “boa vontade” dos políticos – enviou uma petição ao Parlamento, contando com 67 mil assinaturas, solicitando que este se posicionasse inteiramente a favor da luta das mulheres e defendesse a reivindicação das mesmas. Devido à inércia do Partido Trabalhista, Emmeline Pankhurst (1858-1928) abandonou-o e, acompanhada de outras mulheres, incluindo suas filhas, fundou em 1903 uma associação com estratégias e sufragetes agressivas, a WSPU - Women’s Social and Political Union com o lema *Deeds not words*.⁸

Apesar das estratégias de luta diferentes, a NUWSS – National Union of Women’s Suffrage Societies (também constitucionalista) e a WSPU foram parceiras todo tempo e, juntas, foram as organizações mais empenhadas na luta pelo sufrágio feminino, mas é importante ressaltar que outras menores também existiam e que igualmente lutavam pelo direito de voto para as mulheres. Com a mudança da sede para Londres, a WSPU colocava em prática suas ações, interrogando e desafiando os deputados liberais. Necessitavam de muitas voluntárias e, evidentemente, de dinheiro, para alcançarem seus objetivos. Por conta disso produziam artigos para venda em exposições, faziam demonstrações, davam aulas de oratória e de jiu-jitsu (autodefesa).

A partir de 1908, por não serem ouvidas pelo governo, tornaram-se cada vez mais violentas e vandalizaram espaços públicos e privados, destruíram edifícios, igrejas e museus, incendiando ou usando explosivos. Por consequência, muitas sufragetes foram presas e nessas condições fizeram greve de fome como forma de protesto. Algumas foram mortas por esse motivo. O governo passou a alimentá-las forçadamente, utilizando tubos dentro da boca, o que é considerado tortura. Entretanto, foi apenas após essa radicalização da militância que o movimento foi levado a sério pelos políticos.

⁸“Atos não palavras” – livre tradução da autora.

A participação ativa feminina a favor dos ideais políticos das sufragetes com campanhas violentas entre 1903 e 1914 foi fundamental e determinante para que o parlamento inglês aprovasse, em 1918, a lei de reforma eleitoral, finalmente reconhecendo “o direito das mulheres à plena cidadania” (ABREU, 2002, p. 464). A lei concedeu o sufrágio feminino para mulheres com trinta anos ou mais, desde que seus maridos fossem qualificados para o voto. Apenas em 1928 foi proporcionado o direito de voto não qualificado na Inglaterra, tanto a homens quanto a mulheres com 21 anos ou mais. Evidencio este movimento, importante tanto quanto os por direitos trabalhistas e os pelo direito ao aborto, por exemplo, por assegurar às mulheres que façam exigências constitucionalmente em busca de igualdade entre os sexos.

No Brasil, o processo de Proclamação da República (1889) foi conduzido por militares e não teve apoio popular manifestado e nem reação da sociedade. Muitos dos ideais construídos pelos que desejavam a República foram dissolvidos, as fraudes e corrupções políticas, criticadas durante a monarquia, não foram resolvidas. Assim como a Revolução Francesa, manteve parte da população afastada – pobres, negros e indígenas. As mulheres não eram reconhecidas como cidadãs, então a sociedade brasileira republicana se constituiu excluindo-as da vida pública, mantendo-as longe das ações de transformação política e reprimindo-as.

O Partido Republicano Feminino, fundado em 1910, tinha o intuito de representar a mulher exercendo a cidadania política e profissional. Lutava também pelo fim da exploração sexual. Os políticos discutiam a possibilidade da participação da mulher nessa organização social, apontando se seriam capazes intelectualmente, se poriam em risco a família brasileira, de acordo com os já mencionados estereótipos criados para depreciar o feminismo. Afirmavam também que a mulher era “um elemento importante para a conservação de valores morais e da família e que o espaço da vida pública pode corrompê-la, portanto, não é seu lugar natural” (SILVA, 2013, p.10). Projetavam que as mulheres não se desviassem da educação, casamento e maternidade, a que estavam supostamente destinadas.

As mulheres da elite, por sua vez, ambicionavam ocupar o espaço da política, na tentativa de participar do progresso do país, porém, buscavam fazê-lo sem masculinizar-se, ou seja, sem viver sua sexualidade, sem praticar os “instintos animais” considerados do homem, sem romper com as estruturas da família e da sociedade. Diferentemente da Inglaterra e França, aqui no Brasil as sufragistas

pacíficas legitimavam os ideais burgueses, exaltando a família, reconhecendo o papel da mulher como mãe e esposa e excluindo as radicais que eram vistas como violentas e irritantes. Por esses motivos conseguiram o direito ao voto. Contudo, as feministas ainda encontraram resistência nas falas dos políticos e recorrentemente eram – como ainda são atualmente – ironizadas em peças de teatro, como machonas e feias.

Em 1922, foi criada a Federação Brasileira pelo Sufrágio Feminino (FBPF), tendo Bertha Maria Julia Lutz (1894-1976) como principal articuladora. Não foi o primeiro movimento e nem a primeira vez que brasileiras se uniram por uma causa comum no país, mas foi o que mais ganhou visibilidade e reconhecimento. Com a exclusão das mulheres do espaço público, muitas burguesas que tinham acesso ao letramento questionaram os poderes e as barreiras e fizeram nascer, apesar de ainda carregado de conservadorismo, o movimento feminista, na tentativa de inserir as mulheres social, política e economicamente na vida nacional. Buscaram romper os ideais de mulher como sensível, pacífica e do lar, para adentrar espaços em que não eram vistas e expandir seus conhecimentos.

A paulista Diva Nolf Nazário (1897-1966) teve contato com o feminismo europeu na Bélgica e publicou em 1923 o livro *Voto Feminino & Feminismo: um ano de feminismo entre nós*, “com o objetivo de reunir artigos sobre voto feminino, direitos políticos da mulher ou assuntos equivalentes” (SILVA, 2013, p.17). Descrevendo e refletindo sobre a temática do voto feminino e os debates ao seu entorno, trazendo dados das nações que já haviam concedido voto às mulheres, estimulou as feministas brasileiras. Na década seguinte, em 1934, foi firmada na constituição o direito de voto para mulheres.

É preciso entender as raízes da exclusão da mulher na política, não apenas no Brasil, além de questionar o motivo de não haver um número expressivo de mulheres na condição de lideranças políticas, questionando o espaço a que são reservadas em todo o decorrer da História.

O olhar de gênero para a história traz outra forma de ver os fatos do período em questão. [...] este olhar implica em contextualizar como a sociedade estabelece os papéis para homens e mulheres em determinados contextos sociais, políticos e econômicos e problematizar as relações de poder entre eles. (SILVA, 2013, p.17)

Sempre presentes, as mulheres participaram ativamente na construção da humanidade, no centro e na marginalidade, enquanto rainhas, operárias e escravas. Contudo, pouco foram estudadas sob uma perspectiva feminina que as reconhecesse. No presente estudo foi definido um espaço predominantemente masculino na História, o Teatro, para, em um recorte dentro dele, direcionar este olhar de gênero: a representação da mulher na dramaturgia e em cena. Dando seguimento a este trabalho de conclusão, o próximo capítulo concentra-se na conjuntura da História do Teatro no Brasil, tendo como eixo principal sua relação com a representação e participação feminina.

3 “Sassassaricando: a viúva, o brotinho e a madame”⁹

Utilizando Vincenzo (1992) como referência principal para a pesquisa sobre a dramaturgia feminina nos palcos brasileiros, este capítulo tem o intuito de comentar brevemente alguns acontecimentos na história do teatro nacional que contribuíram para esta pesquisa, focando principalmente na representação e participação das mulheres, além de sua repercussão na atualidade, abrangendo a atuação feminina em um primeiro momento e na escrita de dramaturgias por mulheres em um segundo. Outras importantes bases foram Busatto (2003), Claro (2015), Collaço (2010), Faria (1993), Silva (2016), e Romano (2009).¹⁰

Na época do Brasil colonial as freiras representavam junto às mulheres indígenas e mestiças nos autos catequéticos jesuíticos do padre José de Anchieta (1534-1597), que tinham o intuito de educar e catequisar com suas procissões, autos sacramentais, músicas, danças e cenas profanas. Com a maneira expressiva de cantar e dançar, a participação de mulheres foi marcante naquele momento, sempre com um olhar desconfiado por parte dos religiosos que, algumas vezes, optavam por não contar com participações femininas. Após, estende-se um vasto

⁹ Trecho da música interpretada pela grande vedete do teatro de revista brasileiro Virgínia Lane, que será citada na sequência. Link: <<https://www.youtube.com/watch?v=asellmWZpVI>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2017.

¹⁰ *As Vedetes do Brasil* (2012), documentário com direção de Dimas Oliveira Junior e Felipe Harazim, é também uma importante referência sobre o período do teatro de revista brasileiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0lnhtAwIFRE&t=381s>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2017.

período sem nomes femininos nos palcos e até mesmo nas plateias, principalmente devido a um conjunto de normas de 1599 que regulamentava o ensino nos colégios jesuíticos proibindo a atuação de mulheres – com exceção das freiras – obrigando assim a representação de papéis femininos por homens. Com a morte de Anchieta e as novas condições sociais do povo, o teatro catequético foi se dissolvendo e não se tem registros de outros tipos de manifestações teatrais por um longo tempo no Brasil. Esse período, após a introdução do teatro ocidental no Brasil com o objetivo de catequisar, marca um vazio que repercute na participação feminina em cena.

Em 1797, a Casa da Comédia, primeiro teatro de Porto Alegre, passou a ser chamada de Casa da Ópera, após ter incendiado e sido reconstruída. Firmou-se no mesmo ano um contrato com a atriz Dona Maria Benedita de Queirós Montenegro, que visava manter duas óperas e dois entremeses como apresentações mensais. Com duração de um ano, este iniciou com um grande público animado, que foi se desfazendo com o passar do tempo. Tem-se conhecimento de que foi o primeiro contrato com uma atriz em Porto Alegre, Montenegro, que surgiu como cômica representante e se manteve ativa após o fechamento da Casa da Ópera. Em 1805, um novo acordo foi firmado com um grupo de cômicos composto por homens e mulheres amadores e profissionais, reunidos pela mesma atriz, que se encarregou de realizar representações aos domingos, permanecendo em funcionamento até 1807. Em 1798, na Casa da Ópera de São Paulo, também houve contratações femininas: Maria Joaquina da Silveira e Gertrudes Maria Cesarina.

O gênero que deu origem ao chamado teatro nacional, o Romantismo, com uma emergência em afirmar a nova sociedade e no desejo de acabar com a dependência estrangeira no teatro consumido pelos brasileiros, estreou com a fase de João Caetano (1808-1863). O teatro desse período levantava temáticas com foco no povo brasileiro, como denúncias sociais, costumes populares, hábitos locais e histórias de amor com reviravoltas. Em relação à criação, naquela época a participação das mulheres nessa função era quase inexistente. As personagens femininas eram representações da mulher romântica, com atitudes que refletem sua submissão ao marido e devoção ao lar, sendo um exemplo de mulher burguesa.

Posteriormente, o dramaturgo Martins Pena (1815-1848) instituiu no país o gênero comédia de costumes, centrado na fixação dos hábitos, dos costumes da sociedade brasileira, sendo por vezes crítico, satírico, ou até mesmo realista na reprodução dos tipos sociais. De forma coloquial, apresentou personagens

organizados em tipos, de acordo com o local onde nasceram ou profissão, como cariocas, estrangeiros e sertanejos ou ainda juízes e médicos, além dos tipos definidos por suas características, como ciumentos e contrabandistas. Personagens mulheres tinham seus tipos especificados também: quando jovens, estavam envolvidas amorosamente com outro jovem; quando mais velhas, eram, viúvas, sogras ou mães/esposas. A dramaturgia tinha como fortes características as relações estabelecidas entre roça e cidade, na qual a primeira era composta por personagens rústicos, ingênuos e morais que se corrompiam quando partiam para a metrópole, enquanto na cidade se encontravam os ditos sujeitos civilizados, espertos e corruptíveis.

José de Alencar (1829-1877) foi o dramaturgo pioneiro do Realismo no Brasil. Caminhou entre as tendências do Romantismo e do Realismo, rompeu com o tradicionalismo de Martins Pena ao criar uma comédia sem recursos costumeiros da farsa, mas sem se distanciar dos tipos de personagens estereotipados. A peça que de fato marcou uma ruptura com o Romantismo e o início da dramaturgia realista, “voltada para a discussão de problemas sociais” (FARIA, 1993, p.167), foi escrita por Alencar em 1857, *O demônio familiar*. Na obra, a ação dramática se dá com um problema nacional (a presença do escravo dentro da casa de uma família brasileira) e também com a utilização de ideias presentes em peças realistas francesas (relação entre dinheiro, casamento e amor). Alencar defendia que “o amor [...] era sempre uma espécie de garantia da fidelidade conjugal e, conseqüentemente, do equilíbrio da família e da sociedade” (FARIA, 1993, p. 171). Havia no Realismo uma forte crítica ao casamento como negócio. Abrindo espaço para comentar a personagem mulher, na peça em questão, é convencida de que não deve desobedecer ao pai:

HENRIQUETA: Meu pai deve a esse homem, e julgou que não podia recusar-lhe a minha mão, apesar das minhas instâncias. Lutei um mês inteiro, Eduardo, mas lutei só; e uma mulher é sempre fraca, sobretudo quando se exige dela um sacrifício! (ALENCAR, 1994, p. 60)

Defendendo a naturalidade em cena e a família, Alencar instituiu lições e sentenças moralizadoras. Ao homem cabia ascender socialmente por meio do trabalho, ganhar admiração dos amigos e ser fiel ao lar. Dentro de uma perspectiva

burguesa, procurou definir o papel da mulher no casamento reforçando estereótipos, nos quais a figura feminina deveria agradar-se por ser esposa e mãe, ter respeito e estima ao marido e dedicar-se ao lar.

Das últimas décadas do século XIX até meados dos anos 1960, reinou no país o teatro de revista, em quatro fases distintas: a primeira com as revistas de ano, baseada na crítica política e social; a segunda voltada à nacionalização, ao luxo e à fantasia; a terceira com o período das vedetes; e a última, fase da decadência e pornografia. Conquistando os gostos populares em 1884 com o espetáculo *O Mandarim*, de Arthur Azevedo, o teatro de revista foi ganhando diversas formas de ser produzido, por diferentes empresários e com diferentes influências estrangeiras. Nesse período, houve a mudança significativa nas posições das mulheres nos palcos de revistas: a tomada de espaço crescente pelas mulheres em cena, enquanto vedetes, coristas e comediantes, ao mesmo tempo em que crescia o desnudamento de seus corpos. Houve ali um deslumbramento causado pelas figuras femininas em cena e seus vestuários.

Ocupando o limitado corpo de baile dos espetáculos e ficando em segundo plano (comparado aos destaques dos tipos masculinos), algumas artistas se destacaram no primeiro momento revisteiro: Cinira Polônio (1857-1938), que segundo Collaço (2010), cantava com malícia, dengo e entusiasmava a plateia masculina; e Aurélia Delorme (1866-1921), que tinha uma desenvoltura escandalosa e enlouquecia a plateia enquanto dançava rebolando. Com papéis determinados a partir das especializações condizentes com características físicas e psicológicas dos atores e atrizes, a dramaturgia da primeira fase revisteira permitia que as mulheres representassem:

A ingênua – personagem sem maldade nem astúcia. [...]; A dama galã – mulher fatal, não necessariamente má, mas acostumada ao mundo e aos homens [...]; A dama central – equivalente ao pai-nobre, cheia de ternura, dignidade ou dureza [...]; A caricata – [...] faz rir pelo comportamento ridículo e sem compostura; A lacaia – descende da serva e da columbina do século XVI. (REIS, 1999, p.82 *apud* SILVA, 2016, p.25)

Já na segunda fase, apresentava-se a “estrela – [...] 1ª figura feminina.” (ARANHA, 1949, p.30 *apud* SILVA, 2016, p.25) cujo papel na peça era principal. A partir de um olhar masculino, se dava, desde o início do século XX, a valorização da mulher na cena do teatro de revista.

Fundamentada nas influências estrangeiras presentes no Brasil na década de 1920, a produção do teatro de revista nessa década e nas seguintes preocupou-se mais e mais com a beleza das mulheres. Consequente à maior exposição do corpo, muitas atrizes foram esquecidas enquanto surgiam outras com corpos esculturais, seguindo um padrão de beleza. Estava ganhando espaço o apelo erótico, no início de forma quase ingênua, em que “as mulheres tiravam as meias, exibiam pernas e seios, e o nu feminino deixava de ser estático para ganhar novas dimensões e proporções na cena” (SILVA, 2016, p.37), e se encaminhando para a objetificação e o erotismo explícito. A exposição do corpo feminino no teatro de revista pode ser associada a duas reflexões, segundo Silva (2016): que se dá através da objetificação, pois esse corpo é explorado como produto barato; ou considerado umproduto caro por ser o que uma atriz poderia oferecer de maior valor.

No Brasil que passou de uma economia agrícola para industrial de forma drástica e assim exigiu mudanças no modo de vida da população, as mulheres burguesas eram reconhecidas como um capital simbólico, cujo papel era estar ao lado do marido; enquanto outras mulheres recebiam um apelo mais sexual. O casamento, indissolúvel, era uma meta a ser atingida e legitimava a união entre homem e mulher. A separação era vista como caminho de depravação, da prostituição e loucura – condição associada à sexualidade, na época.

Nesse sentido, é possível observar que as mulheres se apropriavam de seu corpo a partir da atuação revisteira e utilizavam-no para o prazer e sensualidade, outrora reprimidos, garantindo novos espaços públicos e autonomia. Como exemplo desta observação, encontra-se uma mulher à frente de seu tempo, Aracy Cortes (1904-1985), que, de acordo com Collaço (2010), desafiou preconceitos, usou a própria beleza física e graciosidade nos palcos do teatro de revista para construir uma carreira que lhe permitisse ser ousada, chegando a posar nua, com apenas um violão cobrindo-a, em 1924. Margarida D’Alexandre Tocatelli (1902-1956), conhecida por Margarida do Max, também triunfou no teatro de revista e tornou-se vedete na década de 1920, por ser dotada de uma bela voz, ter uma dita beleza sedutora, ser simpática com a plateia e ter surgido da comédia, além de costumar usar o duplo sentido e ser maliciosa em cena. Inovadora, tornou-se empresária e, num espaço dominado por homens, criou sua própria companhia de teatro de revista, da mesma forma fez Aracy Cortes. Aos homens a crítica se referia, na época, congratulando-os pelo profissionalismo, atuação e comicidade. Às mulheres eram reservadas as

referências por sua beleza, dote físico e sua roupa, era imprescindível ser bela e isso bastava, pois inflamava a admiração masculina. Apesar da objetificação em massa, as vedetes foram importantes precursoras do espaço ocupado pela mulher no teatro.

Na década de 1940, a presença feminina no palco ganha maior destaque que a alusão política. O produtor Walter Pinto (1913-1994), em sua companhia, transformou o teatro de revista em um “show de boate”, algo espetacular. Treinou as atrizes para cantarem, improvisarem, para que contassem piadas e, claro, para serem sensuais, dando assim espaço para que elas fossem valorizadas por algo a mais do que beleza e talento natural. Foi então que as vedetes se tornaram centrais no teatro de revista. Segundo Silva (2016), delas era exigido que, além do corpo escultural, fossem sedutoras e tivessem malícia, postura e comunicação com o público. É nesta época que Virgínia Giaccone (1920-2014), conhecida como Virgínia Lane, tornou-se uma vedete famosa e recebeu o título de “A Vedete do Brasil”, concedido pelo Presidente Getúlio Vargas, de quem foi amante por 15 anos. Na década de 1960 o teatro de revista se fragmentou e seu formato exuberante foi diluído.

Paralelo ao declínio do teatro de revista, passo a dar importância neste trabalho ao momento da palavra sendo escrita por mulheres na literatura, o que não era novidade, pois há muito tempo se via a produção por elas no Brasil, mas de maneira eventual. Com mais frequência após os anos 1950, haviam nomes consagrados na poesia e na ficção, campos que também foram ocupados com dificuldade. No teatro, é nesta época que a mulher toma a palavra, rompe o silêncio na busca por falar de si mesma e do mundo. Antes, havia sido majoritariamente “objeto do discurso masculino e não sujeito de seu próprio discurso” (VINCENZO, 1992, p. 21)

É possível encontrar nomes de mulheres na literatura teatral brasileira nos séculos XVIII e XIX (de forma esporádica, como na dramaturgia mundial), por exemplo: Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), Maria Jacintha Trovão da Costa Campos (1906-1994), Rachel de Queiroz (1910-2003) e Edy Lima (1924). Apenas quando as circunstâncias da vida nacional mudaram radicalmente, na década de 1960, que surgiu com força e se impôs um inédito conjunto de dramaturgas, integrando o grupo maior de estreantes na dramaturgia do momento: Leilah Assunção (1943), Consuelo de Castro (1946-2016),

Isabel Câmara (1940-2006), Renata Pallottini (1931), Hilda Hilst (1930-2004) e, ainda no final da década de 1970, Maria Adelaide de Amaral (1942). Nessa década, é a primeira vez que seis escritoras de teatro, simultaneamente, se expressam de forma agressiva e com uma linguagem liberada, o que traço como uma das principais conquistas de espaço que me influenciam nesta pesquisa.

A presença feminina não chama atenção da crítica, apesar de o conjunto provocar surpresa, se aplicou “aos textos de 1969 a pecha de ‘teatro alienado’” (VINCENZO, 1992, p. 5), a nova dramaturgia passou despercebida, de modo que a feita por mulheres do período é completamente deixada de lado pelo setor da crítica, assim como o significado do que estava acontecendo e da contribuição feminina para esse movimento literário teatral.

Essa nova dramaturgia, como foi chamada, se por um lado representa o prosseguimento de um caminho aberto por Plínio Marcos e pode mesmo remontar a Nelson Rodrigues [...] é, por outro lado, colocada [por Sábato Magaldi] em oposição a um teatro político no qual se sacrificava “a vivência a uma ideia teórica a ser exposta” (VINCENZO, 1992, p.5. Grifo da autora)

Anterior a década de 1960, vale ressaltar a modernização e o interesse pelas correntes marxistas, como luta de classes, proletariado, moral burguesa e espoliação, que atingiam a sociedade em vários setores. Neste sentindo, entre os anos de 1930e 1950 intensificaram-se movimentos teatrais ligados às fases da política brasileira. Assim como em outras áreas, caminhos eram abertos (como o método Paulo Freire de alfabetização), o teatro rompia com formas tradicionais e experimentava novas estéticas desde os anos 1950, na busca por criar uma dramaturgia brasileira que fosse condizente com as discussões de caráter social e político. Com o golpe de 64, os movimentos retrocederam e todos os setores buscaram formas alternativas de expressão, “no teatro, particularmente, o período é de discussões e debates, coisa que quase sempre redundou em enriquecimento geral e na criação de novas formas artísticas” (VINCENZO, 1992, p.10). O teatro do final da década de 60 revelou-se político, em formas dramaturgica e de produção, compreendendo um teatro que expõe condições existenciais dos indivíduos de uma sociedade, afirmando que a construção desses indivíduos inicia no sistema e regime político em que vivem.

Em relação à resistência e luta do período, que teve participação dos dramaturgos José Vicente (1945-2007) e Antônio Bivar (1939), por exemplo, contou

também com o apoio das mulheres, como Leilah Assunção e Consuelo de Castro, que bateram de frente com a censura, se pronunciaram sempre que tiveram oportunidade, deram respostas adequadamente políticas às pressões do regime, revelando sensibilidade e consciência ao momento social e suas características.

Na peça censurada *À prova de fogo* (1968), de Consuelo de Castro, o pronunciamento de uma personagem que lidera o movimento de resistência nos últimos dias de ocupação da faculdade em que estuda, nos demonstra seu posicionamento:

Júlia – Nada se consegue sem violência na ditadura! Tudo o que nasce dentro da coisa podre é gerado com violência! (*Grita*) A História é um parto! Não vai ser fácil nossa luta. Mas não podemos recuar! (CASTRO, 1977 *apud* VINCENZO, 1992, p. 113)

O conjunto de obras de Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Renata Pallottini, Hilda Hilst e Maria Adelaide de Amaral, manifestou simultaneamente reflexos dos movimentos feministas. A britânica Juliet Mitchell (1940), em 1967, publicava na *Revista Civilização Brasileira* o ensaio “Mulheres, a revolução mais longa”, ganhando espaço para a discussão do tema no país e confirmando a história intelectual que elevava a pesquisa sobre a mulher em diversas áreas da ciência. Dois fenômenos então andavam quase que concomitantemente: a dramaturgia escrita por mulheres e os movimentos feministas nos fins dos anos 1960. Ambos, apesar de distintos, eram associáveis a um movimento mundial. As mulheres encontraram uma oportunidade de resistência dentro da luta geral contra a repressão que predominava no país, começando a surgir preocupações referentes à (própria) condição feminina. Isso se deu “de forma não intencional, oblíqua, quase a contragosto” (VINCENZO, 1992, p.14) devido à ridicularização a que o movimento feminista sempre esteve exposto.

O acontecimento decisivo de reconhecimento e valor do movimento feminista mundial, que ofereceu suporte sólido teórico, foi em 1949: a publicação de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. As novas feições do feminismo contribuíram para a formação de uma nova mentalidade e, conseqüentemente, uma nova expressão feminina. As obras teatrais no Brasil, que assumiram espaço de denúncia e debate, abriram caminho à mulher para falar de sua sexualidade, expor uma visão crítica da construção familiar, mesmo que no momento não se fosse perceptível que

essas novas manifestações fossem conquistas do movimento outrora ridicularizado. Só nas décadas de 1970 e 1980, após manifestações pelo retorno da democracia, que o feminismo se desenvolveu no Brasil com organizações que atingiram setores sociais de forma mais consequente, refletindo diretamente nos estudos acadêmicos. Foi entre estas décadas que se consagrou no país o Dia Internacional da Mulher, tendo o dia 8 de março sido instituído pela ONU em 1975.

No Brasil, o repúdio à submissão da mulher soava como um eco à falta de liberdade política imposta pela ditadura. A questão feminina, pela primeira vez, deixava de ser unicamente feminina para transformar-se em algo mais universal: o desmascaramento do poder autoritário. (ANDRADE, 2006, p. 7 *apud* CLARO, 2015, p. 28)

Leilah Assunção, em sua obra, pelo riso, “deixa à mostra o que há de mais ridículo na austeridade que, começando por reprimir a mulher e procurando controlar moral e costumes, está, na verdade, encobrindo uma ideologia de dominação” (VINCENZO, 1992, p. 88). O repúdio à falta de liberdade da autora, segundo Vincenzo (1992), fez a dramaturgia *Fala baixo senão eu grito* (1969) ser considerada a primeira peça feminista. Mariazinha Mendonça, personagem da peça, demonstra valores morais que a norteiam e expõe sua devoção às tradições familiares herdadas:

MARIAZINHA – Mariazinha, você é uma boa menina. Arrumou seu quarto, foi na missa da Matriz, da Catedral, não, da igreja do bairro... arrumou sua roupa[...]. Mariazinha é uma menina prestimosa e prendada. (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 100)

Na época em que a peça foi escrita, essa visão de mundo com traços ideológicos conservados estava em transformação, “ao prezá-la, defendê-la e reproduzi-la, Mariazinha demonstra-se uma mulher anacrônica, antiquada, que não se atualizou e está em desalinho com os avanços do seu tempo” (CLARO, 2015, p. 65). A personagem, segundo Claro (2015), tem um perfil patético, é uma mulher de meia idade com atitudes infantis, como conversar com a mobília e repetir frases e expressões sem sentido, é solteira, tem um trabalho simples e sem prestígio e mora em um pensionato. O Homem, personagem que compartilha a cena com Mariazinha, um assaltante em dia de folga, assume na peça o papel de desencadeador das ações. Ao sugerir à moça que falte no serviço para uma aventura, pode estar

simbolizando o fruto proibido, um rompimento com a rotina dela, com o simplório a que está acostumada.

Pela primeira vez no teatro, questões relacionadas à mulher são tratadas diretamente. Tal fato proporciona uma visão expressiva de um novo marco no desenvolvimento do teatro brasileiro.

A dramaturgia feminina [...] tem, pois, um caráter duplamente político: apresenta uma impregnação política que é comum a toda a nova dramaturgia, mas impregna-se paralelamente do sentido de uma nova política: a do feminismo contemporâneo, cujo ar se respira de fins da década de 60 para cá. (VINCENZO, 1992, p.18)

A mulher passou então a reivindicar direitos para tentar solucionar problemas antigos, como a manifestação da sexualidade feminina, dos papéis sexuais na divisão de trabalho, das regras impostas de poder e superioridade masculino e submissão e inferioridade feminina. Na escrita dessas mulheres, a figura feminina é projetada com os aspectos mais negativos, o que modela a personagem é a violência exercida sobre a mulher.

A falta de autonomia em sua própria subjetivação pode fazer delas mera cópia, prolongamento ou apêndice dos pais, maridos ou companheiros. A caracterização psicológica das personagens femininas nas peças das autoras é muitas vezes tecida destas distorções, desta incapacidade fundamental da mulher. Mas é muito raro que as causas de tal incapacidade sejam insinuadas de alguma forma, nos próprios textos. (VINCENZO, 1992, p.19)

Focando em situações em que a mulher está inserida nos “novos tempos” (momento da alta modernização, de industrialização e consumo e também de repressão política na sociedade), a escrita das autoras quase sempre abordava temas semelhantes, em que personagens femininas raramente encontram-se no espaço da casa e da família e, quando acontece, não é exclusivo, já que estão com frequência presentes em ambientes de trabalho e de estudo. É recorrente que no âmbito privado estejam sós ou ainda em uma relação amorosa que não seja o casamento. Em relação às atividades que empenham, quando distantes do ambiente universitário, indicam que já haviam passado por esse processo, remetendo ao aumento considerável da profissionalização feminina.

Uma das metas mais importantes do feminismo desse século é o acesso e a expansão dos espaços de atuação feminina para as esferas públicas, não mais a

exclusividade do privado e doméstico. Isso é alcançado na dramaturgia das mulheres do período, mencionadas anteriormente, devido à variedade e riqueza das temáticas que abordam e da qualidade formal e de conteúdo de sua elaboração. Júlia, personagem da peça *À Prova de Fogo*, de Consuelo de Castro, é novamente exemplo, apresentada enquanto estudante universitária preocupada com a repressão social.

Outros nomes de grandes atrizes, dramaturgas, diretoras e personagens importantes na história do teatro mundial e principalmente brasileiro poderiam ser citados neste capítulo, mas o objetivo deste trabalho não comporta tal detalhamento, visto que pretendo apenas apresentar as influências que percebo como principais para o desenvolvimento do meu interesse na construção da encenação *Ofélias*.

3.1 Um teatro por e para mulheres

A luta feminista, brevemente contextualizada no primeiro capítulo, evoluiu da primeira onda, caracterizada pela oposição feminina à desigualdade e discriminação entre homens e mulheres, para a segunda, com reivindicações mais específicas às mulheres e a liberdade de seus corpos, e recentemente para a terceira onda, que tem focado na diversidade entre as próprias mulheres, envolvendo classe, sexualidade, etnia e religião, por exemplo. A última tem se desenvolvido com exigências mais plurais, de acordo com o destaque e autonomia que alguns grupos foram ganhando nas últimas décadas, como os de mulheres negras e de lésbicas.

Nos anos 1960 surgiu uma preocupação com um teatro feito por e para mulheres, e segundo Romano (2009), em sincronia com a segunda onda do feminismo. “A chegada aos palcos do questionamento sobre os direitos das mulheres depende do estabelecimento explícito da preocupação com o papel da mulher nos movimentos teatrais” (ROMANO, 2009, p.137), a autora considera feminista os movimentos dentro do teatro que discutem igualdade entre homem e mulher. Também expõe que apoiados nessas manifestações surgem termos como “teatro feminino”, “teatro das mulheres” e “teatro feminista” (que serão brevemente distinguidos a seguir), abrangendo um destaque no teatro para a questão de gênero,

fazendo-se claro o engajamento entre arte e política, visto que as demandas da política feminista e as pesquisas sobre teoria feminista, recentes naquele momento, fundamentaram e deram margem para que fossem realizadas produções artísticas que expressassem reflexões derivadas destes acontecimentos na sociedade.

Romano (2009) confirma que o termo “teatro feminista”, ao surgir entre 1960 e 1970, formalizou um olhar criativo que correspondia às reivindicações por direito de igualdade, participação da mulher na sociedade e reconhecimento da cultura feita por mulheres, movimento que vinha sendo dilatado socialmente e repercutia no teatro. Englobando uma variedade de produções, definidas por diversos interesses e por isso dependente de contextualizações, é explicitamente político e orientado pelas demandas do movimento. Já o “teatro das mulheres”, sendo um fenômeno diferente, apenas preocupa-se com a experiência que as mulheres têm no mundo, mas sem engajamento direto. O “teatro feminino”, por sua vez, não especifica nenhum tipo de processo ou prática, nem se destina a ser usado por uma geração de autoras, ou uma organização dentro do teatro, portanto, de acordo com a mesma autora, pode ser abandonado.

De maneira geral, é possível perceber o caráter feminista que compõe a escrita das autoras da década de 1960, mesmo que de forma inconsciente. Essa manifestação feminina na dramaturgia brasileira, segundo Vincenzo, “surge e se desenvolve necessariamente sob o influxo *de* ou vinculado *a* um fenômeno mais amplo e abrangente” (1992, p.280. Grifo da autora). No caso, o movimento feminista que de maneira extraordinária infiltrou-se “*sutilmente, ainda que tal fato nem sempre seja visível para os envolvidos no processo*”(VINCENZO, 1992, p.280. Grifo da autora). Em relação a isso, pode-se arriscar afirmar que esse mesmo tipo de manifestação, como consequência do feminismo ou ainda fundamentado nele, esteja acontecendo com mulheres em grupos de teatro atualmente, não apenas voltadas à dramaturgia, mas também em todo o processo de produção, direção e atuação – espaços sociais garantidos principalmente pelas vedetes do início do século XX e pelas dramaturgas da década de 1960.

A frequente objetificação da mulher, fruto do desejo masculino, é explicitada em diferentes formas artísticas e midiáticas ao longo dos tempos. O poder de ação do homem no teatro por tanto tempo acarretou em imagens que foram e ainda são associadas ao feminino, como a santa, a mãe e a prostituta (bastante redutoras e limitadas). “Como essa “*his-tória*” (ou história deles) é a fala quase hegemônica, uma

"*hers-tória*" (ou história delas) permanece ainda por ser feita" (ROMANO, 2009, p. 136. Grifo da autora). Um dos pontos ressaltados por Vincenzo (1992) no segundo capítulo deste trabalho, referente à nova dramaturgia pós anos 60, é também destacado por Romano (2009):

A questão do feminismo, no aspecto do endereçamento explícito da realidade das mulheres, permanece relegado a segundo plano. O final do século XX acolheu inúmeras montagens que pretendiam discutir "o feminino", seja por um viés poético [...] ou por meio do humor [...]. Ao mesmo tempo, foram eliminados da cena quaisquer discursos que postulassem a questão da identidade das mulheres a partir de um recorte ideológico. A mesma ausência povoou as declarações das artistas, dadas à imprensa na ocasião das temporadas. (ROMANO, 2009, p.385)

A autora exemplifica que, mesmo não sendo feminista toda arte feita por mulheres no período, há a que confronta o sexismo cultural e enfrenta uma ideia de neutralidade em relação ao gênero, sendo esta intrinsecamente política, já que reconhece um contexto social que envolve as expressões artísticas e busca inovar no intuito de alcançar uma nova prática política. No final do século XX, inicia-se mundialmente uma autoprocamação e identificação da produção das mulheres como engajadas com questões do feminino.

A institucionalização do feminismo, em meados dos anos 1980, abriu canais dentro das políticas públicas que permitiram uma ação social direta. Passada a fase de luta por legitimação do feminismo enquanto movimento eficiente, iniciou-se a fase da autocrítica entre os anos de 80 e 90, em que surgiram debates sobre raça e etnia, classe e sexualidade. Concomitantemente ao diálogo entre as diversidades dentro do "sujeito mulher", começou a luta por expressão dessas especificidades, dentro e fora do movimento feminista, dentro e fora da arte, tornando complexa a caracterização deste sujeito.

Esta pluralização repete-se na cena teatral e no teatro de grupo, em que segundo Romano (2009), no final da década de 90 passa a delinear um novo movimento, incluindo a função do dramaturgista¹¹ e a valorização do ator, com um investimento em técnicas de treinamento corporal. Isso, junto ao enfoque à

¹¹ O dramaturgista difere do dramaturgo ao se inspirar no teatro da Alemanha, com Lessing (1728-1781). Denominado *dramaturg*, trata-se de um mediador, assessor da direção que, com um olhar crítico, acompanha todas as etapas da encenação. Segundo Pavis (1999), o dramaturgista prepara a interpretação e a realização cênica da peça, formulando a escrita simultaneamente ao processo de criação cênico.

importância do encenador, permitiu uma crescente participação de mulheres na cena nacional como diretoras. Sobre suas obras, não há uma análise detalhada que afirme o interesse maior nos questionamentos e preocupações sobre a mulher na sociedade e sua representação. Romano afirma “que inexistiu uma ‘forma feminina’ única de dirigir e escrever teatro” (2009, p. 385), entretanto, os espetáculos escritos e dirigidos por mulheres tendem a ser lidos pela crítica como misturados a um coletivo, preocupados com o debate de gênero em questões como sexualidade, identidade e classe social.

Com o início do século XXI, diversas “comunidades feministas” empregaram o teatro como ação social, utilizando como motivadores do processo criativo temas como violência de gênero e direitos, permitindo uma união de experiências na busca por um objetivo em comum. “A ‘opressão do patriarcado’, a ‘assimetria entre os sexos’, a ‘diferença das mulheres’ em relação aos homens e a ‘exclusão feminina da cultura e da sociedade’ aparecem na maioria dos discursos” (ROMANO, 2009, p.165).

Comunidades como essas me inspiraram no início do processo de encenação, me direcionando para caminhos parecidos. O grupo “Loucas de Pedra Lilás”, que foi fundado em 1989 em Recife e se tornou uma ONG em 1996, tinha o objetivo de promover a cidadania por meio do teatro, para entre humor e conscientização social, desmitificar o feminismo. Entre os temas de interesse do grupo, encontravam-se manifestações pela saúde reprodutiva da mulher, contra a violência e trabalho doméstico, conquistas de direitos na história das mulheres, empoderamento, saúde mental, exploração e diversidade sexual. A proposta do grupo, que conheci pela internet, me chamou atenção, com o desejo de criar imagens e ilustrar demandas feministas, trabalhando apenas com mulheres em um conjunto solidário pertinente, em proveito de uma arte que permite abordar as relações desiguais de gênero sem utilizar uma demagogia discursiva.

Outro grupo teatral com princípios parecidos, é a companhia “As Marias das Graças”, do Rio de Janeiro, que define como foco de ação a arte da mulher palhaça, abrindo caminho desde 1991 para uma profissão que por muito tempo foi restrita a homens. O grupo é responsável pelo Festival Internacional de Comichidade Feminina, chamado de “Esse Monte de Mulher Palhaça”. Além da área teatral, com os grupos citados, foram influências os coletivos de outras áreas como a Casa Cultural Las

Vulvas¹², de Pelotas, que organiza eventos, oficinas e exposições com um projeto que prioriza o protagonismo de mulheres, e o Lua Sangrenta¹³, também pelotense, que mantém um programa semanal na Rádio Comunitária de Pelotas com pautas feministas.

É no contexto desses movimentos em processo atualmente que eu, enquanto mulher, estudante e atriz autora deste trabalho, em contato com a militância feminista, decidi abordar cenicamente essa temática. Inicio o próximo capítulo expondo de onde surgiu minha perseguição pela atmosfera da personagem Ofélia.

4 “Me afogo em Ofélias”¹⁴

Pretendo, com este capítulo, relatar cada passo que dei em uma primeira vivência na condição de diretora teatral, dentro da minha formação como futura docente de teatro. Condição esta, que percebo possível dentro dos caminhos que foram abertos no século passado, por algumas mulheres que cito neste trabalho e outras que não foi possível mencionar. Este desafio, considerando minha bagagem de artista em formação universitária, me proporcionou que experimentasse caminhos estéticos, que fosse intuitiva, que buscasse auxílio teórico para preparar outro corpo para a cena (que não o meu, como estava acostumada nas aulas práticas do curso) e que aprendesse e ensinasse de forma simultânea à atriz com quem compartilhei a criação.

Como colaboradora do projeto Leituras do drama contemporâneo¹⁵, tive contato com o texto teatral *Hamlet-Maquina*, escrito em 1987 por Heiner Müller

¹²Para mais informações, ver: <<https://www.facebook.com/LasVulvas/>>. Último acesso em 18 de fevereiro de 2018.

¹³O coletivo ocupa o espaço das sextas feiras, às 10h30 da manhã até o meio dia, no 104,5, tendo como proposta rodas de conversa, informação e música entre e sobre mulheres, e temáticas que as envolvem. Para mais informações: <<https://www.facebook.com/pg/luasangrentaradiocom>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

¹⁴ Frase do filme *Elena*, de Petra Costa.

¹⁵ Com início em novembro de 2015 e coordenado pela Prof.^a Dra. Fernanda Vieira Fernandes, esse projeto de pesquisa atua em dois eixos: a realização de estudos e discussões teóricas sobre dramaturgia contemporânea e a produção de leituras dramáticas abertas ao público. É possível acessar a página do projeto no Facebook para acompanhar as atividades através do link: <<https://www.facebook.com/leiturasdodramacontemporaneo>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

(1929-1995), que foi objeto de estudo do grupo de pesquisa. Nele, o autor utiliza a intertextualidade explícita para apresentar uma releitura da personagem Ofélia, da peça *Hamlet*, escrita por Shakespeare (1564-1616) no início do século XVII. Na obra alemã, a enamorada de Hamlet deixa de ser submissa e expõe características de uma mulher em processo de empoderamento. A personagem se compreende como uma prisioneira em sua própria casa e expõe como pretende se libertar:

Eu sou Ofélia. [...]. Ontem deixei de me matar. Rebento os instrumentos do meu cativeiro – a cadeira, a mesa, a cama. Destruo o campo de batalha que foi o meu lar. Escancaro as portas para que o vento possa entrar e o grito do mundo. Despedaço a janela. Com as mãos sangrando rasgo as fotografias dos homens que amei e que se serviram de mim na cama, mesa, na cadeira, no chão. Toco fogo na minha prisão. (MÜLLER, 1987, p.27)

Sendo assim, instigou-me, enquanto aluna do curso de Teatro-Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas, a procurar outras releituras da clássica shakespeariana e comparar características frequentes que valorizassem a questão da não submissão e reconhecimento da mulher que deixa de servir aos homens. Idealizei assim um projeto cênico para a disciplina de Encenação Teatral II, ministrada pelo Prof. Dr. Daniel Furtado em 2016, cuja ementa prevê a construção de uma montagem teatral orientada.

4.1 Referências: “São muitas as Ofélias que andam por aí nas ruas deste mundo”¹⁶

Iniciando o processo, dediquei-me à seleção de algumas personagens que continham particularidades sujeitas de aproximação com Ofélia, constituindo um material que, após completo, entreguei à Carla Araújo, também aluna do referido curso, para que ela elaborasse uma dramaturgia, sobre a qual comentarei posteriormente.

Além da Ofélia de Shakespeare, carregada pela subordinação, repreensão e loucura, e de Müller, que rompe com a opressão e marca uma independência da mulher, o referencial foi composto por uma personagem presente em uma peça do

¹⁶ Da jornalista Eliane Brum (1966), sobre o filme *Elena*, de Petra Costa. Para ver mais: <<http://elianebrum.com/2013/page/7/>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès (1948-1989), em 1988. Também conheci essa peça, *Roberto Zucco*, através do projeto Leituras do drama contemporâneo, em estudos feitos sobre Koltès no início de 2016. Nela, há uma personagem que, assim como Ofélia, é vigiada, submissa e manipulada: A Garota. Ela se mostra revoltosa com a proteção familiar demasiada, tendo sua primeira relação sexual com o bandido protagonista Zucco e perdendo assim a “inocência”, deixando de ter valor para a família, vendida pelo irmão para um prostíbulo. Uma das cenas dessa obra me impactou. Intitulada “Ofélia”, é protagonizada pela irmã da Garota, que expõe as preocupações que sente pela irmã mais nova:

A IRMÃ – Onde está minha pombinha? Em que sujeira ela se meteu? Em que gaiola imunda a colocaram? [...]. O macho é o animal mais repugnante entre os animais repugnantes que existem na face da terra [...]. O macho é sujo, os homens não tomam banho, eles deixam a sujeira e os líquidos repugnantes das secreções se acumularem neles, e eles nem tocam nelas, como se fosse tudo muito precioso [...]. Eu lavei tanto essa menina. Dei tanto banho antes do jantar, e dei banho de manhã, esfreguei as costas e as mãos com escova, e escovei embaixo das unhas, lavei todos os dias o cabelo dela, cortei as unhas, lavei ela toda, todos os dias com água e sabão. Eu a conservei branca como uma pomba, eu alisei suas plumas como uma rola. Eu a protegi e a coloquei dentro de uma gaiola sempre limpa para que ela não sujasse sua brancura imaculada ao contato com a sujeira do mundo, com a sujeira dos machos [...]. Devia ter colocado arame farpado em volta da gaiola do meu amor. (KOLTÈS, 1988, p. 42)

Além destas, duas personagens fílmicas integraram a referência para o trabalho. Uma delas é do filme *Elena*, dirigido por Petra Costa (1983) e lançado em 2012. No filme documentário, Petra retrata de forma muito afetiva a vida de sua irmã mais velha, atriz que dá nome ao filme e que se suicidou ainda jovem.

A diretora, em referência direta ao suicídio de Ofélia, ressignifica-o como um ato de rebeldia e manifestação de vida, já que é a única forma que ela encontra de exercer liberdade sobre si mesma. Petra fala sobre a morte da irmã: “Me afogo em você, em Ofélias. Enceno, enceno a nossa morte, pra encontrar ar, pra poder viver” (COSTA, 2012). Além deste trecho do documentário, um vídeo extra que a produção do filme disponibilizou no youtube¹⁷, amplia o uso da imagem da morta shakespeariana, reproduzida por diversos artistas como bela, sublime, suave, feminina. Por exemplo, a obra de John Everett Millais (1829-1896).

¹⁷ Para assistir ao vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=w735uWNxXlq>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.



Figura 3. Quadro *Ophélia*, de Millais.

No vídeo, assim como no filme, “a cena toma uma amplitude maior, representando a melancolia, o desencanto, o sentimento de vazio existencial enquanto mal-estar social” (SILVA, 2014, p. 389) refletindo um sentimento de desadequação compartilhado por muitas mulheres, por meio de imagens em que Petra, sua mãe e outras mulheres estão boiando em uma água límpida, com vestidos floridos. Escolhi o título para minha encenação, *Ofélias*, inspirada por este vídeo.



Figura 4. Foto de cena do filme *Elena*, de Petra Costa (2012).

Por fim, utilizei como base também Justine, protagonista do filme *Melancholia*, dirigido pelo dinamarquês Lars Von Trier (1956) em 2011. A personagem demonstra

uma intensão suicida simbólica, ao aceitar calmamente o fato de o mundo estar chegando ao fim. No prelúdio do filme, há uma cena em que Justine está vestida de noiva, flutuando num rio. O diretor reproduz o quadro de Millais para simbolizar o estado de espírito da personagem, sua melancolia. A imagem também foi usada na divulgação do filme.



Figura 5. Foto de cena do filme *Melancholia*, de Lars Von Trier (2011).

A disciplina me possibilitou uma vivência enquanto diretora teatral, em que conduzi o processo cênico desde a idealização até a apresentação do espetáculo, passando pelos processos de compreensão, aprofundamento e ampliação de possibilidades estéticas. Tendo a ideia se manifestado e iniciado o processo de estruturação da mesma com apoio das referências, escolhi formar uma equipe feminina, com o intuito de aproveitar e valorizar o trabalho de mulheres artistas de outras áreas: Patrícia Bicoski, atriz que a princípio foi convidada para representar a personagem Ofélia, mas que se distanciou do processo; a já comentada Carla Araújo, inicialmente na concepção da dramaturgia e, posteriormente assumindo a atuação; Brenda Postingher, que direcionou o olhar e os ouvidos às formulações musicais e de sonoplastia; além da maquiadora Laís Maciel, da cenógrafa Giulia Fuzinato, da iluminadora Andy Marques, da fotógrafa Cibele Gil, que se distanciou do projeto por motivos de saúde, e também, perto da estreia, da flautista Mayara Araújo.

4.2 Dramaturgia: submergindo no feminino

O: Como são gélidas as almas que me possuem. E os dedos que me tocam por debaixo da saia enquanto eu caminho. Os dedos que crescem e se multiplicam todos os dias. São as mãos dos homens mortos por dentro. (ARAÚJO,2016)

O projeto de encenação teve início com os objetivos de abordar a temática feminina, permeando a opressão e o empoderamento, e estimular uma possível reflexão acerca da discriminação sexual e das situações condicionadas à mulher, partindo dos contextos em que se encontram a personagem shakespeariana e suas releituras. A peça foi provocada pela problemática da vivência feminina na história teatral e da humanidade, sendo a segunda ainda consequência de uma ideologia patriarcal construída na sociedade, assunto que foi brevemente discutido nos capítulos anteriores deste trabalho.

Buscando atingir estes objetivos, Carla Araújo criou a dramaturgia embasada no material brevemente apresentado. Ela comenta que a escrita foi um processo desafiador, “primeiramente por ser uma adaptação de um clássico do teatro que já foi lido e adaptado várias vezes” (ARAÚJO,C., 2016. Relatório do acervo pessoal). Após ler a peça de Shakespeare algumas vezes, atentando-se às partes que mais a marcavam e tentando compreender quem é a personagem e o que ela quer dizer entre palavras e silêncio, Carla iniciou escrevendo situações que vinham à sua mente de imediato, imagens que se formavam, coisas que a Ofélia diria dentro da sua perspectiva, inserindo tudo isso em um cenário contemporâneo. Sobre a escrita da dramaturgia, ela relatou:

O texto sempre esteve muito ligado a imagens que fui criando, cores, tempo [...]. De fato [as referências] me inspiraram muito para escrever. Além de textos sobre temáticas feministas, que estaria no núcleo do trabalho o tempo todo. Pensar nas questões das mulheres, da sociedade que desde muito tempo foi definida pelo patriarcado e unir questionamentos com uma peça escrita no século XVII, mas que ainda permanece atual em vários aspectos. Então tentei trabalhar toda a repressão que o corpo e a voz da Ofélia sofrem durante o decorrer da peça. Também a predominância dos três homens direcionando o comportamento dela. Três figuras de poder que de certa forma dominam a vida da personagem. (ARAÚJO,C., 2016. Relatório do acervo pessoal)

Durante a escrita, fui acompanhando o processo da minha colega. Sugeri pequenas coisas que poderiam ser acrescentadas, mas não interferei diretamente pois estava satisfeita com o que ela havia criado. Uma primeira versão foi concluída e, como eu ainda desejava acrescentar outras atrizes à equipe, além da Ofélia havia pequenas falas para serem ditas por outras personagens na cena que fechariam o espetáculo. Com a dramaturgia em mãos, dividi-a em oito quadros conforme idealizava as cenas e ações. Como veremos posteriormente, a apresentação foi finalizada com sete desses quadros e apenas uma atriz em cena.

4.3 Dinâmica de ensaios: concebendo um corpo na atmosfera *Ofélias*

Carla Araújo, que já se encontrava dentro do contexto da encenação ao ter se inserido no universo de *Ofélias* como dramaturga, foi convidada no início do semestre 2016/2 (quando a atriz inicial precisou se distanciar do processo), e aceitou representar o monólogo. Sendo assim, ocorreu um encontro para experimentações iniciais. Neste dia, nós duas conversamos sobre o texto, sobre a temática feminina que envolvia a encenação e planejamos como se daria o processo criativo.

A dinâmica dos ensaios teve início com improvisações focadas na construção do corpo da personagem. Para isso, utilizamos um caminhar no espaço com estímulos que direcionassem a atriz para experimentações, priorizando variações de velocidade e ritmo. Nesta etapa, foram realizados exercícios para auxiliá-la a manter o ritmo, o corpo da personagem, não quebrar o fluxo de movimentos, exterminar vícios corporais e também a exteriorizar, já que a atriz tem uma certa timidez em sua personalidade, conforme afirmou no relatório sobre a primeira semana de ensaios:

Lidar com a exposição direta no processo de criação entre eu e o outro, no caso, ainda mais desafiador = relação observador-observado. À medida em que os ensaios forem acontecendo, acredito que a organicidade irá surgir nas ações e improvisações, sem as máscaras de proteção do interior. (ARAÚJO, C., 2016. Relatório do acervo pessoal)

Alguns pontos que facilitaram a produtividade dos primeiros encontros apesar desse fator, foram o diálogo de forma aberta com a atriz e os estímulos dados, alguns levantados por mim de forma intuitiva nos ensaios, mas que auxiliaram nas improvisações, outros pensados conforme as necessidades dela. Como referência

para uma caminhada leve, fluída, surgiu a lembrança de uma cena do filme animado *Horton e o Mundo dos Quem* (2008), dirigido por Steve Martino (1959) e Jimmy Hayward (1970), em que um elefante, na tentativa de atravessar uma ponte arruinada, prende todo o ar possível em seu corpo para sentir-se mais leve que uma pena. Visualizando e trazendo isso para si, Carla encontrou uma forma de desprender-se de um peso nos movimentos, de intensões pesadas e bruscas, pertencentes ao seu cotidiano.

Um tipo de processo para a improvisação e estruturação dos quadros ocorreu com indicações dadas por mim. Para o quadro um, baseei-me em uma cena presente no já mencionado filme *Melancholia*, em que Justine caminha vestida de noiva, com os pés sendo puxados, o que dificulta seu caminhar.



Figura 6. Foto de cena do filme *Melancholia*, de Lars Von Trier (2011).

A atriz foi estimulada a atravessar o espaço movimentando-se com certa perda de equilíbrio, com a movimentação de um pêndulo, com certa embriaguez e sensação de vertigem. Para o quadro dois, apoiei-me nas palavras silêncio e água, incitando Carla a criar uma partitura de movimentos. Da mesma forma, o terceiro quadro partiu das palavras dor e abuso.

Para o quarto quadro sugeri à atriz que formasse movimentos com as mãos referentes à masturbação feminina. No quinto, experimentamos utilizar um corpo controlável em determinado momento, como uma marionete, em outro, um corpo masculino estereotipado, baseando-se em homens que vemos no dia-a-dia e também, no mesmo quadro, ações que remetessem à loucura e agitação.

Usamos também exercícios vocais para o sexto quadro, com a palavra *nunnery*, processo que detalharei posteriormente. Para o sétimo, foram pensadas tentativas de exteriorizar a morte da feminilidade da Ofélia, mas não sua morte

literalmente, o que tentamos alcançar através da destruição de um buquê de flores. Foi realizado também um preparo corporal com referência nas energias *Buoyancy*, *Radiancy*, e *Potency*¹⁸, definindo a qual delas a personagem estaria ligada em diferentes momentos no decorrer da encenação, durante cada quadro, e, ainda, caminhada no espaço para auxiliar a atriz a manter um caminhar delicado e sutil, como se o corpo estivesse imerso na água ou flutuando.

Outro recurso de criação teve foco no texto, criando a movimentação conforme o que a personagem dizia. Sobre este, é importante destacar que primeiramente foi praticado em horário extra de ensaio pela atriz, que, demonstrando dedicação e envolvimento com o processo, fez individualmente estudos sobre ações físicas que a auxiliaram na criação de cenas, a pensar nas motivações da personagem. Carla sublinhou em um relatório o trecho de um texto em que Grotowski (1933-1999) fala do método de Stanislavski (1863-1938), refletindo assim no porquê de cada ação e nas intenções existentes nos movimentos criados por ela

As atividades no sentido de limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo, não são ações físicas, são atividades [...]. Mas a atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa, que é quase sempre a regra, eu tenho que ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito “sólida”. Neste momento vira ação física, porque isto me serve neste momento. Estou realmente muito ocupado em preparar o cachimbo, acender o fogo, assim depois posso responder à pergunta. (GROTOWSKI, 1988 *apud* ARAÚJO, C., 2016. Relatório do acervo pessoal)

Estas criações individuais realizadas em casa com base no texto e nos estudos feitos pela atriz, foram sugeridas por ela e, buscando não ter que escolher entre um processo ou outro para determinado quadro, decidimos unir determinados movimentos que se encaixavam nos vazios da partitura inicial, realizada em conjunto nos ensaios, fazendo assim uma simbiose.

¹⁸Arthur Lessac desenvolveu um treinamento de ator com base em quatro estados de energia corporal: *Buoyancy*, *Radiancy*, *Potency* e *Inter-Involvement*. Estes estados obedecem a duas funções principais: “a reguladora, [...] relaxante e vitalizante, [...] que estimula o corpo a reagir com frescor às necessidades internas e às investidas do ambiente externo, [...] e a função expressiva, caracterizada pelas mudanças rítmicas corporais, pelas diferentes relações do corpo com o espaço e pelas variadas sensações corporais que os estados energéticos proporcionam” (OLIVEIRA, 2013, p. 586).

4.4 Voz e som: silêncio Ofélia, você está tirando a palavra de quem importa!

O processo começou a focar na criação vocal no momento em que percebemos que o corpo da Ofélia estava basicamente construído, apenas precisando de ajustes, mas que a voz e a maneira de falar ainda eram da atriz. Iniciamos improvisações vocais pensando nas características já existentes da personagem, como os movimentos ligeiros, circulares e fluídos; fui dando estímulos, fazendo perguntas banais como “o que Ofélia comeu no café da manhã?” e “qual caminho fez para chegar aqui hoje?”, para auxiliar a atriz na construção vocal, “e então, ela pediu para que eu me transformasse em um pássaro e cantasse como tal. Neste momento escutei um esboço da voz de Ofélia” (ARAÚJO, C. 2016. Relatório do acervo pessoal).

Convidei Brenda Postingher, estudante do Bacharelado em Música Popular da UFPel, para participar do primeiro ensaio do quadro em que a personagem cantaria uma cantiga popular. A presença dela teve o enfoque não apenas em avaliar as questões musicais de afinação, mas de participar diretamente na criação da cena que envolvia o canto. Com um olhar externo, por ser a primeira pessoa além de nós duas a observar o esboço construído de alguns quadros, a musicista fez observações muito importantes para a cena, sobre a velocidade do canto, do cuidado com a respiração durante a música, além de falar sobre a expressão facial da atriz, sugerindo uma maior variedade de emoções durante esse quadro, já que o público estaria diante de um corpo retraído. Comentou sobre a importância de articular bem as palavras, com o texto dito e com a canção, e também em relação à energia da personagem, salientando que, ao diminuir a intensidade, quando necessário, que a atriz o fizesse lentamente, relaxando aos poucos e não bruscamente, pois deixava a ação mais orgânica.

Continuando a refletir sobre as expectativas das mulheres na sociedade, a cantiga *Terezinha de Jesus*, de autoria desconhecida, foi utilizada no quadro criado em conjunto com Brenda. A música marca o século XIX e o “patriarcalismo: às mulheres, o destino era o casamento, para o qual deveriam preparar-se obedecendo à hierarquia familiar: ao pai, ao irmão e ao marido, posteriormente” (MOLINA; MORICONI, 2012, p. 2694). Hierarquia essa a que a personagem Ofélia esteve ligada diretamente, mesmo datada com dois séculos de diferença. Por este motivo, a

canção foi aproveitada cenicamente, sendo cantada repetidamente pela personagem, com variações vocais. Iniciando o terceiro quadro, sentada no chão e sem grandes movimentos, enquanto Ofélia escutava gritos, barulhos, ruídos e estrondos, cantarolava a música tentando se concentrar, tentando não se intimidar, até que alcançasse um isolamento, não escutando mais o som externo e cantando a canção como se estivesse ninando a si mesma.

Conforme os quadros eram construídos, surgiam novas interpretações para o texto, assim como elementos carregados de significados para atriz e para mim enquanto diretora, em relação à temática feminina e feminista e também em relação às referências que foram utilizadas durante o processo. Na trilha sonora do filme *Melancholia*, encontrei a música *Tristan and Isolde – Prelude*¹⁹, da homônima ópera em três atos de Richard Wagner (1813-1883). Fundamentada em uma lenda medieval, ela narra a história de um romance vivido por “Isolda, a Bela dos Cabelos de Ouro, princesa da Irlanda, rainha nas Cornualhas” (CAMPOS, 2002, p.15). Esta revela em seu comportamento “uma face muito especial da mulher/rainha, aquela que é astuta e que não se prende nem rende às malhas da rede da submissão masculina” (CAMPOS, 2002, p. 15). Por conta deste contexto decidi empregar a música dentro da atmosfera *Ofélias*, com um caráter subjetivo, em relação à evolução da personagem em cena. A obra orquestral enriqueceria os dois últimos quadros do espetáculo com seu arranjo estético que, segundo a musicista Mayara Araújo, “assumiria uma sonoridade completamente particular com a adaptação para ser tocado em flauta transversal solo” (ARAÚJO, M. 2018. Relatório do acervo pessoal).

A já mencionada palavra *nunnery*, presente na peça *Hamlet*, de acordo com Bertin “poderia significar tanto ‘convento’, como ‘bordel’” (2008, p.17). Esta palavra é dirigida à Ofélia por Hamlet no ato III, cena I: “HAMLET - [...] Get thee to a nunnery, go. Farewell. [...] To a nunnery, go, and quickly too. Farewell” (SHAKESPEARE, 1994, p. 65). Nesta cena, Ofélia conversa com Hamlet, a pedido do rei Cláudio e de Polônio, encenando um encontro inesperado para que estes pudessem espionar o príncipe. Percebendo que Ofélia não fala a verdade, Hamlet a trata de forma ríspida, aproveitando o duplo sentido da palavra *nunnery* para insinuar que mulheres falsas como Ofélia, geram maridos pecadores, em vista disso ela não deveria se casar,

¹⁹ Para ouvir a música: <<https://www.youtube.com/watch?v=fktwPGCR7Yw>>. Último acesso em 18 de fevereiro de 2018.

mas sim ir para um convento, além de dizer que Ofélia se pinta/se maquia, para dissimular a verdade como uma prostituta e , portanto, deveria ir a um prostíbulo.

Na encenação *Ofélias*, o público não chegou a ter conhecimento sobre isso, o foco na ação desta cena era explorar vocalmente uma perturbação que essa palavra poderia causar, assim como seus significados, considerando o que a personagem viria a ser nestes espaços: freira ou prostituta. Para tentar transmitir isso vocalmente, foi utilizado como referência o vídeo *Il poeta Ghérasim Luca legge "Passionnément"*²⁰, em que o ator utiliza uma gagueira própria. A personagem na encenação, batalha para tentar dizer a palavra em voz alta, como se estivesse muda com a palavra presa dentro de si, esforçando-a para dizê-la, letra por letra, até conseguir gritá-la.

4.5 Elementos cênicos: quantos paus são necessários para construir uma lagoa?

Do filme *Melancholia*, extraí ainda a ideia para o figurino da Ofélia: um vestido branco, que remete ao vestido de noiva, à castidade e à pureza. A escolha pela utilização do buquê de flores em cena inicialmente teve a intenção de referir também ao de noiva. Em determinado momento do processo, o buquê passou a significar a feminilidade que queríamos expurgar da personagem. Uma falsa feminilidade que é esperada de todas as mulheres: que sejam belas, cheirosas, delicadas e indefesas como uma flor.

²⁰ Link do vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=16ltchO5Vpw>>. Último acesso em 18 de fevereiro de 2017.

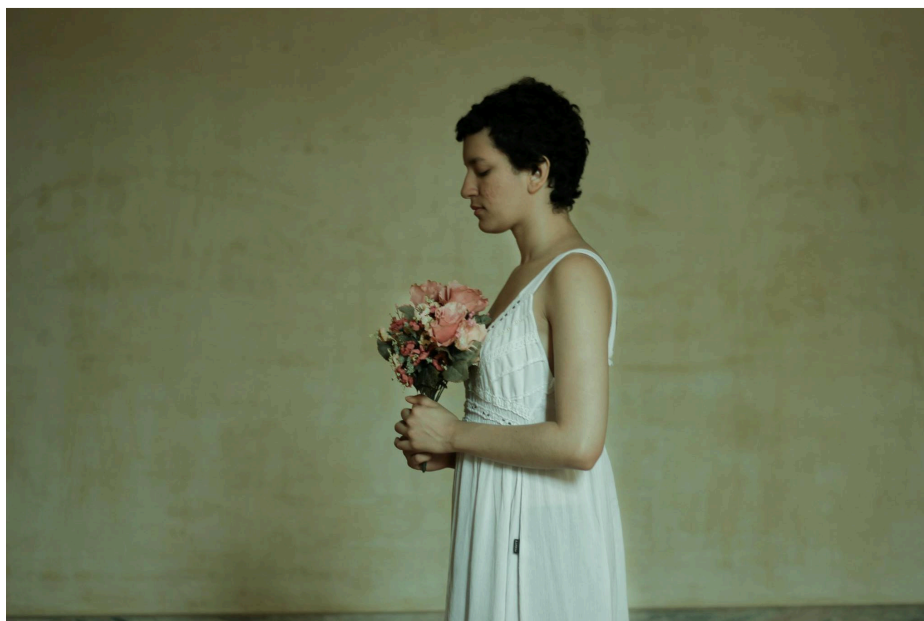


Figura 7. Foto de ensaio, acervo pessoal.

A ideia de afastar Ofélia dessas características, por meio da destruição do buquê de flores em cena, foi inspirada por uma campanha que ganhou espaço nas redes sociais, em especial o Twitter, no início do ano de 2016. Nos dias próximos ao Dia Internacional da Mulher, mulheres utilizaram a hashtag #nãoqueroFlores²¹, para se manifestarem a respeito do tradicional presente que homens oferecem nesta data do ano: “Neste 8 de março, #NaoQueroFlores. Quero poder andar com a roupa que eu quiser, sem ouvir comentários ‘sujos’ e sem medo de ser estuprada”; “#nãoqueroFlores quero que parem de me subestimar por ser mulher”; “#NãoqueroFlores quero que parem de dizer como devo me vestir e comecem a ensinar os garotos a me respeitar independente do que visto”; “#NãoQueroFlores, mas sim que as mulheres não sejam obrigadas a trabalhar com seus abusadores!”.

²¹ Para mais informações sobre a campanha, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=c-cgeW0pQ>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

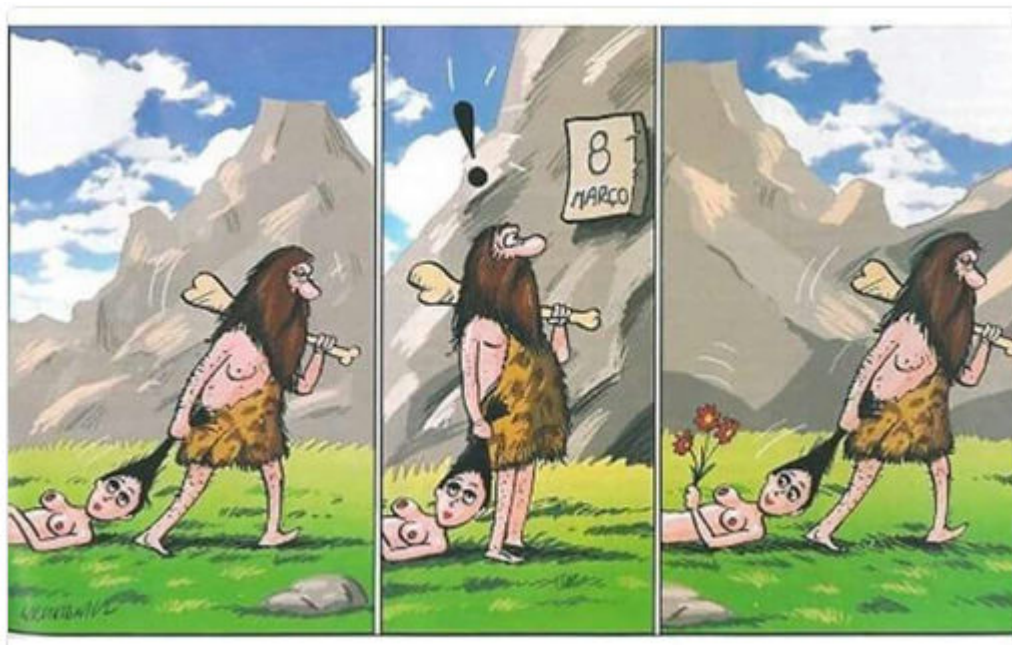


Figura 8. Charge, autor desconhecido.



Figura 9. Tirinha, autoria de Gabi Franco

Nesse sentido, as cores das flores selecionadas foram menos vibrantes, melancólicas e, em cena, Ofélia as destruiu, estourando bexigas de água e as encharcando. Outra questão das flores, junto aos galhos também usados, é a presença deste significante em representações comuns em quadros e imagens da Ofélia shakespeariana.

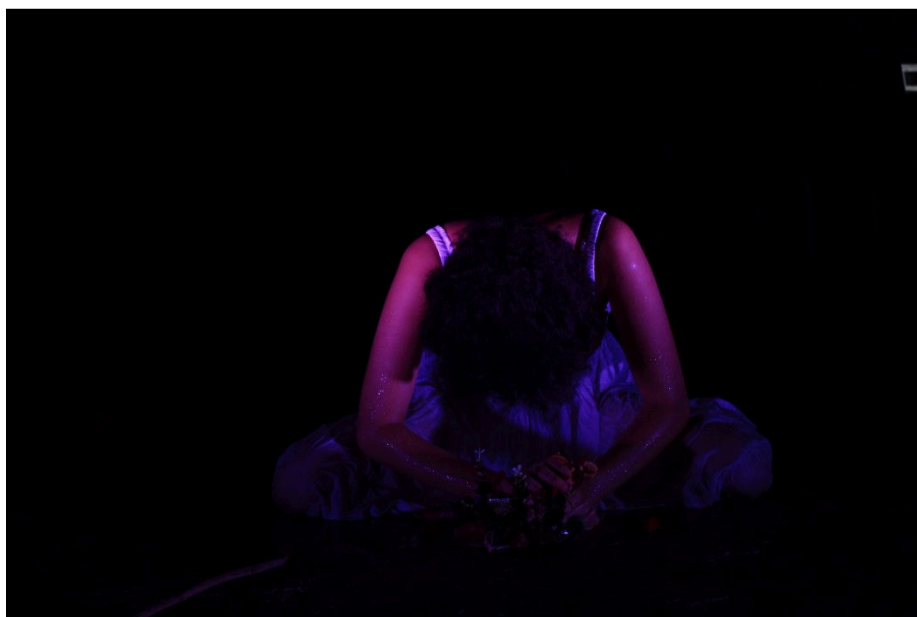


Figura 10. Foto da pré-estreia, acervo pessoal.

Outro elemento cênico, a bexiga com água, foi idealizada como opção estética e de solução cênica, uma maneira de acrescentar ao quadro final mais um significante da personagem clássica. O suicídio pela água para a personagem recebeu o significado de purificação, de redenção, ao imortalizá-la em diversas obras entre a imagem delicada de ninfa das águas e a turbulência da morte pelo suicídio. “HAMLET - (*Para Ofélia.*) Ninfa, em tuas orações, sejam lembrados todos os meus pecados.” (SHAKESPEARE, 1997, p. 52). Em uma das conversas com espectadores, surgiu o comentário de que para alguns as bexigas remeteram a placentas. Ou seja, na leitura de algumas pessoas, as placentas, cujas funções são abrigar, nutrir e oxigenar uma nova vida, foram arremessadas contra Ofélia.

4.6 Pausa no processo: deflagrada greve das três categorias na UFPel

Ocorreu durante o ano letivo 2016/2 uma greve geral na universidade²², como resultado de um ano conturbado política e economicamente no Brasil. Professores, técnicos e alunos paralisaram todas as atividades, visando a não aprovação da

²² Para mais informações, ver:

<<http://wp.ufpel.edu.br/empauta/2016/10/greve-cocepe-congela-o-calendario-academico-da-ufpel/>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 241/2016, que congelaria investimentos públicos durante 20 anos, contra também a Medida Provisória 746/2016 de reforma do ensino médio e a não aprovação do projeto de lei 193/2016 “Escola sem partido”.

Em virtude dessas circunstâncias, com o calendário acadêmico congelado, o grupo suspendeu os ensaios por aproximadamente três meses, o que atingiu diretamente a qualidade do trabalho, visto que dentro de um mês para a apresentação final, seria preciso retomar o que fora feito e finalizar o processo. A atriz avaliou os primeiros encontros após esta pausa no processo: “apenas retomamos tudo o que fizemos e tentamos recuperar tudo o que criamos” (ARAÚJO, C. 2017. Relatório do acervo pessoal), e ainda, “algumas coisas eu esqueci [...] senti um pouco de dificuldade para retomar a voz de Ofélia” (ARAÚJO, C. 2017. Relatório do acervo pessoal).

4.7 Pré-estreia e estreia: Mulheres podem parir qualquer coisa!

A pré-estreia foi realizada no primeiro dia do 1º Festival Lua Sangrenta²³, organizado pelo programa feminista já mencionado anteriormente, que aconteceu nos dias 11 e 12 de março de 2017, com uma programação repleta de atrações culturais e artísticas, visando o protagonismo feminino em comemoração pelo Dia Internacional da Mulher. Alguns pontos sobre este dia foram importantes para uma avaliação final, que comentaremos a seguir. O espaço físico (OCA – Ocupação Coletiva de Arteirxs), que aparentava ser um galpão, não tinha coxias, mas permitiu que a contrarregragem se posicionasse de maneira neutra nas laterais do que foi delimitado como espaço cênico. O chão cimentado e com bastante pedras facilitou que as bexigas com água estourassem no último quadro. Comparado à sala Carmen Biasoli, para onde *Ofélias* foi pensado inicialmente, este local era também bastante intimista, devido ao tamanho e também à pouca iluminação utilizada.

Infelizmente eu não posso ver *Ofélias*, não posso assistir e por isso as minhas opiniões são baseadas na minha experiência e nos meus

²³ Para ver a programação do evento: <<https://www.facebook.com/events/212731442531898/>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

sentimentos [...]. Na OCA [...] tudo fluiu naturalmente e [algumas] coisas foram improvisadas, mas funcionaram. (ARAÚJO, C. 2018. Relatório do acervo pessoal)

Sobre a energia da atriz e sua performance, é possível afirmar que evoluiu muito desde as primeiras improvisações nas salas de ensaio. Carla, que antes tinha a tendência de manter a cabeça baixa pela timidez, esconder o corpo, apressar as falas e perder o fluxo de movimentos da personagem, conseguiu na pré-estreia manter o olhar para o público, sustentar os movimentos, tencionando e suspendendo o corpo quando necessário, além de falar o texto pausadamente, bem articulado e explorando nuances da voz.

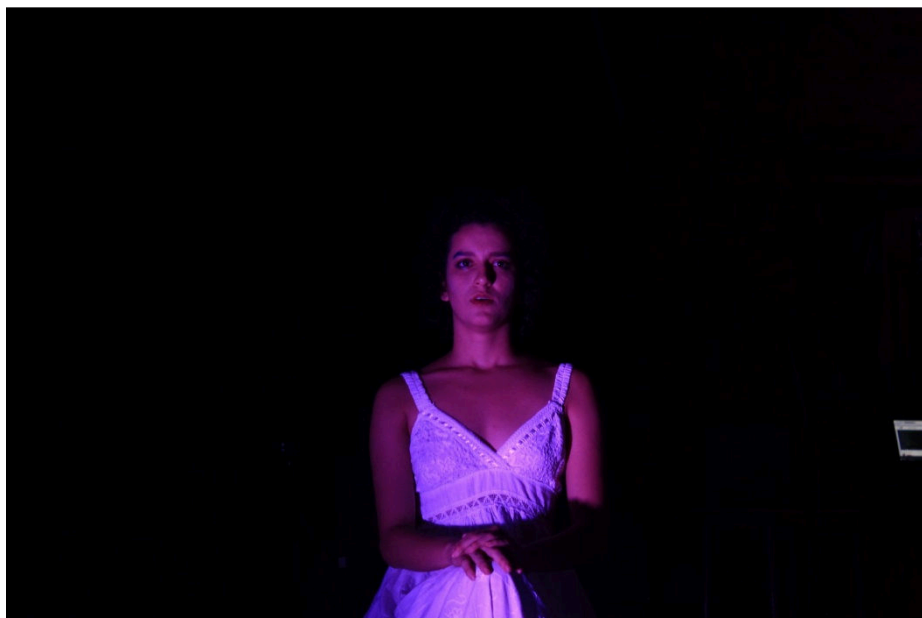


Figura 11. Foto da pré-estreia, acervo pessoal.

A estreia, realizada dia 18 de março, dentro da programação da disciplina de Encenação Teatral II, contou com imprevistos que prejudicaram a qualidade da apresentação. Carla estava gripada e isso afetou sua energia e seu desempenho vocal representando Ofélia, ainda que isso não tenha prejudicado o trabalho de forma excessiva. Além disso, uma festa estava acontecendo em uma rua próxima à sala Carmem Biasoli e o som de músicas afetava a imersão do público dentro da atmosfera proposta. Na caminhada da primeira cena, por exemplo, que aconteceria em silêncio profundo, ouvia-se o som de um samba.

Algumas ideias iniciais, presentes na dramaturgia ou sugeridas por mim durante o processo, foram deixadas de lado no retorno das atividades. Após a greve geral o grupo achou válido focar no resgate e aprimoramento dos quadros já

existentes e procurar soluções fáceis para os ainda não criados. Desta forma, ideias que surgiram, como utilização de projeção, de determinado figurino, de um plano de iluminação detalhado e de cenário, foram também suprimidas. Foram utilizados materiais simples, as bexigas, uma cadeira, gravetos e mantivemos o buquê de flores que havia sido confeccionado antes da greve.

Outros elementos passaram por esse mesmo processo, visando o que seria mais fácil de se criar estando próximo ao dia das apresentações. As transições de um quadro para outro que ainda não existiam e que eram necessárias para a entrada de elementos na cena, foram suprimidas em uma simples contrarregragem, o que funcionou na pré-estreia, mas deixou a desejar na estreia.

Devido a dificuldades técnicas que envolvem o agendamento de sala, a disponibilidade do técnico de luz do curso e a autorização do professor responsável pela disciplina, a iluminação só pôde ser experimentada no dia das apresentações. No Festival Lua Sangrenta a iluminação foi improvisada, utilizamos três LEDs emprestados do Núcleo de Teatro, que funcionaram para iluminar a cena, mas não permitiram variedade ou mudança de cores durante a apresentação. Na programação da disciplina, criamos um mapa de luz algumas horas antes do espetáculo. Com poucos detalhes, optamos por cores frias – azul verde, cores associadas à água e à calmaria, características da personagem.

Foi difícil realizar um ensaio geral com todo o material da encenação, por conta das mencionadas dificuldades técnicas, portanto, algumas falhas no dia da estreia foram inevitáveis, como algumas sombras da coxa que vazaram para a cena e as bexigas, que estouraram perfeitamente no chão cimentado da OCA, não conquistaram o mesmo efeito no linóleo da sala Carmen Biasoli. Infelizmente, não tenho fotos da estreia. Como a fotógrafa da equipe não estaria presente por motivos de saúde, solicitei a um colega e este se comprometeu a fazer o registro, mas não compareceu na apresentação.

Após a estreia desejávamos continuar com o espetáculo, corrigir as falhas, aperfeiçoar as cenas e buscar soluções para os problemas que não puderam receber nossa devida atenção nas últimas etapas do processo, entretanto, posto que nos envolvemos com outros projetos e aos poucos fomos excluindo da agenda essa possibilidade, finalizamos *Ofélias*. Apesar de ter sido uma experiência repleta de dificuldades, desde a escolha da equipe até a apresentação final, ao detalhar e redescobrir o processo percebo muitas questões que tornei consciente sobre ser

uma mulher artista atualmente. A bagagem de referências e influências que construí nestes anos dentro do curso de Teatro-Licenciatura me desafiaram ao me colocar pela primeira vez na posição de diretora teatral.

5 Considerações finais: “Um útero é do tamanho de um punho”

As experiências que construíram a minha identidade enquanto mulher cis, branca, heterossexual e de classe média, teriam sido suficientes para que eu justificasse meu desejo de pesquisar sobre a história da mulher. Entretanto, este desejo só aflorou quando passei a ter consciência das causas que me faziam sentir sufoco em inúmeros espaços dentro da sociedade pelo fato de ser uma mulher. Esta consciência eu adquiri como consequência dos processos que vivi durante o curso na universidade.

Com a oportunidade de dirigir uma encenação, decidi abordar de maneira artística o mencionado sufoco, para após, neste trabalho de conclusão de curso, refletir sobre as causas dele. Iniciando esta reflexão, propus um breve resgate de algumas das difíceis conquistas de mulheres nos séculos passados, enfatizando a difícil luta pelo direito de voto (que até 2015 era inacabada, tendo nesse ano a Arábia Saudita concedido o sufrágio às mulheres), que corroborou com a ocupação de tantos espaços públicos por mulheres, inclusive dentro do teatro.

Seguindo a pesquisa, apresentei uma conjuntura sucinta de algumas das participações femininas em cena e na dramaturgia brasileira ao longo dos tempos. Nesta etapa, adquiri conhecimento sobre o longo percurso que mulheres artistas, muitas não mencionadas neste breve recorte, percorreram para que, atualmente, eu tivesse a possibilidade de realizar um trabalho abordando a temática feminina e feminista, sem que este passe por uma censura, ou seja ridicularizado pelo fato de ser a criação de uma mulher.

Reverenciei nesta pesquisa a ascensão, diversidade e qualidade de mulheres como atrizes, diretoras, produtoras e dramaturgas... e tornei a ser utópica. Apesar do público caloroso à primeira apresentação de *Ofélias*, ouvi a crítica de que “apresentar qualquer coisa sobre mulher num evento feminista faz com que todas aplaudam de pé”. Meu trabalho foi minimizado a “qualquer coisa sobre mulher”. Pois eu, que desde pequena, inúmeras vezes fui assediada, calada, impedida e submissa, aprendi cedo que contrariar a regra me deixava satisfeita. Refuto à essa crítica com as pesquisas que desenvolvi neste trabalho de conclusão, em que levantei os motivos técnicos, com fundamento na linguagem teatral, que podem ter servido de base para uma possível fruição tanto estética como emocional das apresentações, por se tratar de uma temática passível de identificação por parte do público presente.

Em agosto de 2017, participei como ouvinte da “Mesa de dramaturgia de autoria feminina - Mulheres podem parir qualquer coisa!”.²⁴ Este evento tinha o objetivo de dialogar com autoras que se interessam pela escrita de teatro atualmente em Porto Alegre, saber da trajetória delas e o que pensam sobre suas dramaturgias, colaborando assim com a divulgação e incentivo dessa prática. Nessa mesa, após um momento de apresentação e fala de cada autora presente, houve um espaço para perguntas do público, que resultou em uma breve discussão sobre os termos teatro feminista e teatro feminino, revelando divergências possíveis e opiniões diferentes entre as pessoas presentes. Absorvendo os compartilhamentos após essa roda de conversa e refletindo muito sobre a temática, me vi próxima de uma opinião particular.

Após este encontro, me questionei sobre a interpretação que fiz de Romano (2009), quando a autora abandona o “teatro feminino” em seu texto. Possivelmente poderia tê-lo feito no intuito de valorizar o trabalho das mulheres artistas assim como valoriza o de homens: não se denomina “teatro masculino” o teatro feito por séculos na história, então por que deveria ser teatro feminino o feito por mulheres? Entretanto, caí novamente nas divergências, pois denominar assim o trabalho de artistas mulheres, dá visibilidade a elas, mostra uma “escrita comum que perpassa nossa prática, nossas pesquisas, nossa existência e nossa marginalização nesses lugares e não lugares!”, como comentou a atriz e dramaturga Elisa Lucas após o

²⁴ Para ver mais sobre o evento: <<https://www.facebook.com/events/235918476913642/>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

encontro. É medíocre minimizar as possibilidades de escrita de mulheres dramaturgas, por exemplo, à escrita intencionalmente feminista e/ou feminina, mas, acredito que independente de qual temática estejam discutindo em seus textos, ocupar este lugar de fala é uma ação política e feminista, visto que é um avanço para a equidade entre homem e mulher em um espaço predominantemente masculino por séculos.

O trabalho da mencionada atriz Elisa Lucas, com a pesquisa “O processo de criação dramática do ator”, é voltado a um recorte do feminino na criação das peças *Confesso que Capitu* e *A dama dos evangelhos*. Assisti a uma leitura dramática em 2014 desta segunda peça, que apresenta peculiaridades da personagem bíblica Maria Madalena, a mulher profana e sagrada que testemunhou a ressurreição de Jesus Cristo.

MADALENA: Apedrejem-me! Sufoquem meu grito. Suprimam meus passos. Escondam suas mulheres e me espanquem. “A impura”. Mas não se esqueçam de que para os senhores todas nós somos impuras. Pelo sangue que escorre entre nossas pernas. Pelos vestidos que despertam o desejo adormecido.

Por nosso ventre que lhes dá os filhos.

Não foi o vosso Deus quem disse: “Frutificai e multiplicai-vos e enchei a terra...”? Como esse mesmo Deus chama de imunda aquela que gera a vida e lhes dá os filhos?

Os senhores inventam um Deus que nos renega.

Os senhores inventam um Deus que nos renega.

Os senhores inventam um Deus que nos renega.

Os senhores inventam um Deus...

Por que a mulher e a serpente são malditas se elas mostraram o conhecimento ao homem? (LUCAS, 2014, p. 24)

Ao pensar sobre os deveres inferiores da mulherem relação aos do homem, sobre os valores da família instituídos pela Igreja Católica, o trabalho desta artista me inspira atualmente. Seu texto me recorda uma escritora que viveu no século XVII, Sórora Juana Inés de la Cruz (1651-1695)²⁵, que escolheu seguir vida religiosa para buscar dedicar-se à vida intelectual nesse espaço, enfrentando a hierarquia da Igreja: “Homens néscios que acusais/ a mulher sem ter razão,/ sem ver que sois a ocasião/ daquilo de que as culpais”²⁶.

²⁵ A Netflix produziu uma série retratando a vida de Juana Inés de la Cruz, escritora, freira e figura política influente do México na segunda metade do século XVII.

²⁶ Tradução do poema feita por Antonio Miranda em: <http://www.antoniomiranda.com.br/lberoamerica/mexico/sor_juana_cruz.html>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2018.

Na atualidade, manifestações contra o machismo ocupam espaço nas mídias sociais, como exemplo a hashtag #belarecatadaedolar, que surgiu em 2016. Após uma matéria da revista *Veja*, com o título “Marcela Temer: bela, recatada e ‘do lar’”. A quase primeira-dama, 43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice”²⁷, mulheres espalharam pelo Facebook, Instagram e Twitter, fotos e imagens contrariando essas três características designadas de maneira infeliz como femininas pela revista.



Figura 12. Montagem do Twitter

Outra, é a #primeiroassédio, que surgiu após uma menina de 12 anos, que participou de um programa de culinária na televisão, ter recebido inúmeros comentários de cunho sexual. O fato impulsionou mulheres a compartilharem como foi o primeiro assédio que sofreram, a maioria quando eram apenas crianças. Retirei alguns relatos compartilhados no Twitter: “Eu tinha 7anos, um cara do bairro se masturbou atrás de um poste vendo eu e minhas vizinhas brincando, nós corremos”; “10 anos de idade. Melhor amigo do meu pai. Colocou a mão dentro da minha calcinha perguntando se eu gostava daquilo”; “com 11 anos, estava indo para a aula de dança e um homem passou a mão na minha bunda”.

Campanhas que buscam conscientização, também ocupam a internet. O site A cada 11 minutos²⁸, possui um contador numérico que, a cada 11 minutos, soma um número, criando em tempo real uma estimativa de quantos estupros ocorreram

²⁷ Para ver a matéria completa: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2018.

²⁸ Link do site: <<http://acada11minutos.com.br/>>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2018.

desde maio de 2016, quando iniciou a contagem (com base nas estatísticas das Secretarias de Segurança Pública do Brasil). No momento da escrita deste trabalho o número era 82.914, no dia 16 de fevereiro de 2017. Oitenta e dois mil novecentos e quatorze estupros no país desde 2016, com base apenas nos casos que foram reportados à polícia, fora os que não são reportados e de que não se tem registro.

A situação atual, mesmo com as campanhas e manifestações contra o machismo e o sexismo, por exemplo, está longe de ser o ideal. Nós mulheres ainda temos um longo percurso para alcançar a equidade social, política e econômica no dia a dia e também nos nossos trabalhos artísticos. Minha pesquisa condensou questões sobre as mulheres que há muitos anos são discutidas e, desde os primórdios, como vimos no primeiro capítulo, negligenciadas. Mulheres lutaram, escreveram, rebolaram, atuaram, morreram, para que hoje eu ocupasse este espaço enquanto artista, professora e pesquisadora em formação.

No trabalho cênico que dirigi, não abordei carências, opressões e lutas de vertentes feministas lésbicas e/ou negras que se manifestaram neste século. Pretendi abranger pontos que atravessam a minha vivência e de mulheres próximas, como a opressão patriarcal, a submissão, a desigualdade entre homem e mulher, e também, a insubordinação feminina, os sentimentos de revolta com a própria condição. Projeto adentrar ainda mais na pesquisa sobre a dramaturgia feita por mulheres nos últimos anos, que se já não é mais “feminina” dentro das incertezas do pós-dramático, é um enorme rio para me afogar na tentativa de assimilar o que está sendo criado.

Com o primeiro capítulo deste trabalho de conclusão de curso, verificou-se alguns acontecimentos que foram importantes para que mulheres comesçassem a usufruir de direitos e participassem da vida pública. As lacunas históricas preenchidas pelas batalhas de Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft, Emmeline Pankhurst, Simone de Beauvoir, Bertha Lutz e Diva Nolf Nazário, foram pequenas vitórias que culminaram no fortalecimento e engajamento do feminismo.

Assim como a luta por direito ao voto na história das mulheres, no terceiro capítulo destaquei na história do teatro o mesmo enfrentamento feminino pela valorização de mulheres artistas: Dona Maria Benedita de Queirós Montenegro, Cinira Polônio, Aurélia Delorme, Aracy Cortes, Margarida do Max, Virgínia Lane, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Renata Pallottini, Hilda Hilst, Maria Adelaide de Amaral, as Loucas de Pedra Lilás e As Marias da Graça, são

apenas alguns exemplos de atrizes, dramaturgas, grupos que lutaram por reconhecimento e valorização da mulher artista, ao mesmo passo que algumas ainda desenvolveram seus trabalhos enfatizando a (falta de) representação da mulher.

Com a experiência de *Ofélias*, pude caminhar por um território em que outras artistas já preencheram hiatos. Na condição de diretora de uma montagem universitária, não atingi novos resultados significativos em relação à prática teatral, porém, como repercussão do processo, nesta pesquisa, pude investigar a relação entre as particularidades que explorei na encenação a um movimento mundial que tem sido nutrido há dois séculos pelo ventre de mulheres determinadas a parir a revolução.

Referências

ABREU, Zina. Luta das mulheres pelo direito de voto: movimentos sufragistas na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. **Revista Arquipélago História** da Universidade dos Açores, vol. 6, 2ª série, p. 443-469. 2002.

A cada 11 minutos. 2016. Disponível em: <<http://acada11minutos.com.br/>>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2018.

ALENCAR, José de. **O Demônio Familiar**. Coleção Gabriel Rabelo, 1994. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=o+demonio+familiar&t>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2017.

ANTONIO Miranda. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. 2004. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/lberoamerica/mexico/sor_juana_cruz.html>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2018.

ASSUMPÇÃO, Leilah. **Onze peças de Leilah Assumpção**: textos integrais. Casa da Palavra, 2010.

AS VEDETES DO BRASIL (documentário). Direção: Dimas Oliveira Junior; Felipe Harazim. Brasil: Youtube, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0lnhtAwlFRE&t=381s>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2017.

AS SUFRAGISTAS (filme). Direção: Sarah Gavron. Reino Unido: Focus Features, 2015. 106 minutos.

ARAÚJO, Carla. **Ofélias**. 2016.

BERTIN, Marilise Rezende. “**Traduções**”, **adaptações, apropriações**: Reescrituras das peças *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Otelo*, de William Shakespeare. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

BUSATTO, Cléo. Um olhar sobre o femininona dramaturgia brasileira do início do século XX. **Revista Letras** [da] Universidade Federal do Paraná, n. 60, p. 223-245, jul./dez. 2003.

BUZZFEED News. As sufragistas eram insultadas antigamente assim como muitas mulheres são hoje nas redes sociais. 2018. Disponível em: https://www.buzzfeed.com/hazelshearing/sufragistas-xingadas-como-hoje-mulheres-sao?utm_term=.isXNa62Zan#.xeqDq8jbqo. Último acesso em 18 de fevereiro de 2017

CAMPANHA #NãoQueroFlores. Brasil: Youtube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c-cgeW0pQ>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

CAMPOS, Luciana de. Uma leitura de Tristão e Isolda à luz da crítica feminina. **Brathair**: revista de Estudos Celtas e Germânicos. São Luís, v. 1, n. 2, p. 11-18, 2001. Disponível em: <http://www.brathair.cjb.net>.

CLARO, Priscila Del. **Uma leitura crítica de Fala Baixo, Senão Eu Grito, de Leilah Assumpção**. 2015. 129f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-25082016-150640/pt-br.php> . Acesso em: 11 de fevereiro de 2018.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. Vedetes, cômicas e empresárias: as mulheres em vários deslocamentos no interior do teatro de revista. *Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, agosto/2010. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277914275_ARQUIVO_TextoCompleto-VeraCollaco.pdf. Acesso em: 10 de fevereiro de 2018

COSTA, Fernanda Alvez. **Wollstonecraft e “Uma Reivindicação dos Direitos da Mulher” frente ao Iluminismo**: Uma Análise do Capítulo IV – “Observações sobre o

estado de degradação ao qual a mulher é reduzida por várias causas". 2014. 59f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Filosofia)- Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2014.

ELENA (filme). Direção: Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes e Espaço Filmes, 2012. 110 minutos.

ELIANE Brum. 2013. Petra. Para ver mais: <<http://elianebrum.com/2013/page/7/>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

EM Pauta – UFPel. 2016. Greve: Cocepe congela o calendário acadêmico da UFPel. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/empauta/2016/10/greve-cocepe-congela-o-calendario-academico-da-ufpel/>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (Coleção estudos; 136) 273 p.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro. A mulher como "o outro": a filosofia e a identidade feminina. **Filosofia**: revista da faculdade de letras da Universidade do Porto, Portugal, v. 23-24, p. 139-153. 2006-2007.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. Companhia das Letras: São Paulo, 2017.

HESSEL, Lothar. **O teatro no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999. 215 p.

HORTON E O MUNDO DOS QUEM(filme). Direção: Steve Martino; Jimmy Hayward. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2008. 86 minutos.

II POETA Ghérasim Luca legge "Passionnément" (vídeo). Fragmento do documentário "Comment s'en sortir sans sortir". Direção: Raoul Sangla. Brasil: Youtube, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=16ltchO5Vpw>>. Último acesso em 18 de fevereiro de 2017.

KOLTÈS, Bernard-Marie. Roberto Zucco. In: **Teatro de Bernard-Marie Koltès**. Trad. Letícia Coura. São Paulo: Hucitec, 1995.

LAS Vulvas. Facebook, 2018. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/LasVulvas/>>. Último acesso em 18 de fevereiro de 2018.

LEITURAS do drama contemporâneo. Facebook, 2016. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/leiturasdodramacontemporaneo/>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

LUA Sangrenta. Facebook, 2018. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/pg/luasangrentaradiocom/>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

LUCAS, Elisa. **A Dama dos Evangelhos**. Wwlivros, Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/elisalucas8/docs/e-book_25_08_2014>. Último acesso 16 de fevereiro de 2017.

MELANCHOLIA (filme). Direção: Lars Von Trier. Dinamarca: Louise Vesth e California Filmes, 2011. 136 minutos.

MESA de Dramaturgia - Mulheres podem parir qualquer coisa! Facebook, 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/235918476913642/>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

MOLINA, M. A. G. MORICONI, A. L. S. Teresinha e Terezinha de Jesus: confrontos. XVI CNLF, 2012. **Anais eletrônicos**... Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2012. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_3/233.pdf>. Último acesso 25 de novembro de 2017.

MÜLLER, Heiner. Hamlet-máquina. Trad. de Reinaldo Mestrinel. In: **Quatro textos para teatro: Mauser; Hamlet-máquina; A missão; Quarteto**. São Paulo: Hucitec, 1987.

OLIVEIRA, Maria Regina Tocchetto de. Arthur Lessac: um ensaio sobre as energias corporais no treinamento do ator. **Revista Brasileira de Estudos de Presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 582-600, maio/ago, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRIETO, Maria Helena Ureña. Breves interrogações sobre a condição feminina na obra de Platão. **Hvmanitas** [da] Universidade de Lisboa, v. XLVII, p. 343-356. 1995.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo?** A performatividade do feminino no teatro contemporâneo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. The Arden Edition of Works of William Shakespeare. London / New York: Routledge, 1994.

_____. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM POCKET, 1997.

SILVA, Lenina Vernucci. Contribuições feministas para o pensamento político brasileiro: as sufragistas nos anos 1920. I Semana de Ciência Política, 2013. **Anaiseletrônicos...** São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2013. Disponível em: <http://www.semacip.ufscar.br/?page_id=164>. Acesso em: 23 de outubro de 2017.

SILVA, Renata Cardoso da. Teatro de Revista e representação social do feminino no início do século XX. **Dobra[s]**: revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda. Barueri, v. 9, n. 19, p. 23-41, 2016.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. Suicídio, silenciamento, sublimação: arquétipos femininos trágicos enquanto lugares de memória no filme *Elena*. II Congresso Nacional de Literatura. A literatura & tempo: Cem anos de encantamento, 2014. Anais eletrônicos... João Pessoa: Mídias, 2014. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/conali2/wp-content/uploads/2015/02/ANAIS.pdf>> . Acesso em: 13 de fevereiro de 2017.

VEJA. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2018.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um Teatro da Mulher**: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. (Coleção estudos; 127). 296 p.

VIRGÍNIA Lane | Sassaricando (HD). Brasil: Youtube, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=asellmWZpVI>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2017.

WAGNER: Tristan und IsoldePrelude (vídeo). Youtube, 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fktwPGCR7Yw>>. Último acesso em 18 de fevereiro de 2018.

1º FESTIVAL Lua Sangrenta. Facebook, 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/212731442531898/>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

2 – OFÉLIAS (vídeo). Direção: Petra Costa. Brasil: Youtube, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w735uWNxXlg>>. Último acesso em 17 de fevereiro de 2018.

Anexos

OFÉLIAS

Carla Araújo
2016

Ofélia tenta atravessar o palco em linha reta (linha estreita/do fundo para frente). Ela balança um pouco, como quem poderia cair, mas não cai.

O: E se eu pudesse estender estas peças (*busca as pontas do vestido*) para além das margens? Ofélia vire à direita. Ofélia não vá. Ofélia fique, dizem eles. Como se já não bastasse... As pontas que me puxam de volta e que afundam a minha consciência. Ó meu querido, eu não queria... (*interrompe abruptamente*) Cale-se! (*pausa*) Todos já sabem o que acontecerá. O vestido é puxado e se rasga em combate com o corpo, a pele também se rasga, juntando-se a lama. Logo as camadas vão sendo puxadas e eu me torno exposta, despida. Transformo-me em nada. E quando já não sou mais nada, me mostro. Silêncio Ofélia, você está tirando a palavra de quem importa. (*coloca o dedo indicador na boca, simbolizando silêncio*)

gritos femininos/barulho

Ofélia senta-se e depois de um tempo começa a cantarolar baixinho. O barulho e os gritos vão diminuindo aos poucos, deixando a voz dela sobressair.

(canção)

Levanta arrastando as pontas do vestido em movimento circular

O: Como são gélidas as almas que me possuem. E os dedos que me tocam por debaixo da saia enquanto eu caminho. Os dedos que crescem e se multiplicam todos os dias. São as mãos dos homens mortos por dentro. Em cada *esquina (cantarola a canção)* se rompem *(cantarola a canção)* mil bocetas *(sorriso sarcástico)(cantarola a canção)* em desacordo *(cantarola a canção)* com a agonia *(cantarola a canção)*.

DEMÔNIOS NO PODER, custe o que custar não os deixem dominar. Misericórdia, nossos pais e irmãos para a forca! Agora. Volta. “Eu não sei, meu senhor, o que pensar”. Vergonha para os seus. Vergonha. Que vergonha. Vergonha, vergonha. Que vergonha! Vergonha, que vergonha, vergonha, vergonha! *(fala rápida)*

**A canção contrapõe-se com a linguagem vulgar de Ofélia*

O: “Teme-o Ofélia; teme-o, irmã querida”

Por obedecer demais, me afoguei em minha própria agonia. “Ele é jovem e a ele é permitido andar de freio largo, não a ti. Ofélia, não te iludas com essas juras” *(imitando a voz masculina/gargalhadas)* Mas eu também posso andar com o freio largo, meu senhor. *(caminha de forma “vulgar”, pernas abertas)* Só porque eu não tenho um pau por entre as pernas, não me é permitido nada?

Quantos paus são necessários para construir uma lagoa? Hum... Quantos paus são necessários para destruir uma lagoa? *(pega um pedaço de madeira e tenta destruir o chão, “a lagoa”)* Não, não é possível. Que se danem os paus. Não? Quem disse isto? *(procura por entre a plateia)* Não podemos deixar de lado? Quem disse isso? *(corre em procura)* É ELE! É ELE! Eu não, eu não vou para um convento. Não, eu não vou para um convento. Não, eu não vou para um prostíbulo. *(começa a falar consigo mesma)* Não, eu não vou. Não vou não. Eu não vou para um prostíbulo. Para um prostíbulo não! Eu não para um convento, não, não, não, não vou. Não...

Ofélia vai para o centro da cena ainda falando consigo mesma

Algumas das Ofélias surgem ao seu redor com arminhas de água e começam a atirar na “Ofélia”, elas permanecerão nesta posição. (Não precisa ser o suficiente para molhar o espaço) Ofélia começa a tremer de frio.

O: Sinto frio. Sinto tanto frio. O que há de errado com o meu corpo? Por que estou perdendo a cor? *(olha como se a cor estivesse escorrendo junto com a água/como se ela fosse uma pintura e a água fizesse com que a tinta saísse de seu corpo). Talvez alteração na iluminação para um tom azul.*

Todas: Ofélia azul, tão azul. Você está bem? Ofélia, Ofélia, as suas cores agora colore o mundo. Ofélia, você se afogou? O que aconteceu? *(o corpo de Ofélia vai ficando cada vez mais pesado)* Vamos, caminhe! O que eles fizeram com você?

1: Ofélia, vire à direita. *(Ofélia mecanicamente faz algum movimento para direita)*

2: Ofélia, não vá. (para)

3: Ofélia, fique. *(faz menção de andar, mas para novamente)*

4: Ofélia, levante. *(levanta)*

5: Ofélia, saia!

A partir daqui as falas serão dadas ao mesmo tempo entre as meninas/ as falas podem ser repetidas durante algum tempo. As meninas farão movimentos como se estivessem guiando os movimentos de Ofélia, como se estivessem puxando cordas, se aproximando cada vez mais do centro.

1: Ofélia, não faça isto! Ofélia, fique quieta. Ofélia, ajeite esta coluna!

2: Ofélia, venha aqui agora! Ofélia, coloque um sutiã! Ofélia, vista uma saia maior!

3: Ofélia, comporte-se! Ofélia, não corra! Ofélia, não olhe assim!

4: Ofélia, não coma de boca aberta! Ofélia, não sente assim! Ofélia, não fale!

5: Ofélia, não beba! Ofélia, não aceite! Ofélia, fale baixo!

6: Ofélia, não escute isso! Ofélia, não vá com ele! Ofélia, tire esse batom!

Ofélia tenta seguir as ordens corporalmente, porém os movimentos serão exagerados e confusos. Até que as meninas param de falar e Ofélia para, como se estivesse sufocando, tentando buscar ar. As meninas vão para trás dela e se abaixam com as mãos um pouco erguidas. Ofélia então para de respirar.