UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARIELA LAMBERTI DE ABREU

A INTUIÇÃO FEMINISTA EM *HYSTERIA*:
um olhar sobre os possíveis feminismos na cena contemporânea

SÃO PAULO
2018

MARIELA LAMBERTI DE ABREU

A INTUIÇÃO FEMINISTA EM *HYSTERIA*:
um olhar sobre os possíveis feminismos na cena contemporânea

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de concentração Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa História do Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Abreu, Mariela Lamberti de
A intuição feminista em Hysteria: um olhar sobre os possíveis feminismos na cena contemporânea / Mariela Lamberti de Abreu ; orientador, Ferdinando Crepalde Martins. -- São Paulo, 2018.
151 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Cena Contemporânea 2. Feminismo 3. Mulher I. Martins, Ferdinando Crepalde II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

FOLHA DE APROVAÇÃO

ABREU, Mariela Lamberti de.

A intuição feminista em *Hysteria*:
um olhar sobre os possíveis feminismos na cena contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de concentração Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa História do Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

APROVADA EM:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins (orientador)

Instituição: Universidade de São Paulo – ECA/USP

Assinatura:

Profa. Dra. Stela Regina Fischer

Instituição: Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR

Assinatura:

Profa. Dra. Elvina Maria Caetano Pereira

Instituição: Universidade Federal De Ouro Preto - UFOP

Assinatura:

A meus pais, por me permitirem ser.

Às pequenas Lara e Malu, pelas mulheres que serão.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo por viabilizar o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao orientador Ferdinando Crepalde Martins, pela liberdade e generosidade, e por acreditar na importância da pesquisa.

Às ricas contribuições da Elizabeth Lopes e Stela Fischer no exame de qualificação, com olhar carinhoso e atencioso sobre o trabalho.

À Tuca e Vitor, pais cuidadosos e amorosos, por compreenderem os 700km de distância.

Ao meu irmão Matheus e minha irmã Lua, por me ensinarem a amar nas diferenças.

À Ligia, irmã escolhida a dedo, incentivadora do início ao fim. À amada Júlia, pela cumplicidade e por me ver como sou. À doce Talise, pela mulher que é.

Às “Maravilhosas”, Angela e Bianca, por serem minha dupla salva-vidas.

Ao amado Luís Gustavo, por todos os caminhos compartilhados, e mais do que tudo, por acreditar.

Aos queridos Francis Wilker e Mayara Blasi, por serem sol na pesquisa e nos diálogos.

A todxs xs amigxs pelas trocas de incertezas, pela torcida, e por serem exatamente como são. Aos amigos do Ed. Vênus, pelas histórias, ah! quantas histórias…

Aos amigos artistas do TUM, Circo Teatro Sem Lona e TUSP, por dividirem o palco e as angústias do criar. Aos queridos diretores Pedro Ochôa e René Piazentin, por me enxergarem e me resgatarem pros palcos.

Aos integrantes do Grupo XIX de Teatro, pela contribuição e inspiração.

Aos amigos e professores da ECA - USP, pelo percurso de troca de conhecimentos.

RESUMO

ABREU, M. L. **A intuição feminista em *Hysteria*: um olhar sobre os possíveis feminismos na cena contemporânea.** 2018. 151p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

A presente dissertação investiga as possíveis irrupções do feminismo na cena contemporânea, com a finalidade de identificar no espetáculo *Hysteria*, do *Grupo XIX de Teatro*, procedimentos e propostas que coincidam com os modelos de teatros feministas. Ainda que a obra em questão não se intitule como tal, existe na criação da peça uma intuição feminista por parte do grupo? O que uma peça necessita apresentar para ser considerada feminista? "Feminista" é uma categoria suficientemente consistente para ser aplicada à arte? Visando responder a tais questões, o trabalho pretende se aproximar da teoria crítica feminista, estudos de gênero e sexualidade, e teorias teatrais. A dissertação está dividia em três capítulos: o primeiro, com recorte histórico, contextualiza brevemente o movimento feminista e sua relação com a arte; o segundo relaciona o espetáculo com alguns procedimentos e teorias teatrais aderentes à obra; e por fim, o terceiro capítulo traz questões relacionadas à sexualidade e questões feministas para culminar com análise do espetáculo e suas relações com o feminismo.

Palavras-chave: cena contemporânea; feminismo; mulher.

ABSTRACT

ABREU, M. L. **Feminist intuition in *Hysteria*: a look at possible feminisms in the contemporary scene.** 2018. 151p. Dissertation (Master in Performing Arts) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, 2018.

The present dissertation investigates the possible eruptions of feminism in the contemporary scene, with the purpose of identifying in the spectacle “Hysteria”, from Grupo XIX de Teatro, procedures and proposals that coincide with the models of feminist theaters. Although the work in question is not titled as such, is there a feminist intuition on the part of the group in the creation of the play? What does a play need to present to be considered feminist? "Feminist" is a sufficiently consistent category to be applied to art? Aiming to answer such questions, the paper approaches feminist critical theory, gender and sexuality studies, and theatrical theories. The dissertation is divided into three chapters: the first one counts with a historical cut - it contextualizes briefly the feminist movement and its relation with art; the second makes a relation with the play and some theatrical procedures and theories; and finally, the third chapter brings issues related to sexuality and feminist questions to culminate with analysis of the play and its relations with feminism.

Keywords: contemporary scene; feminism; woman.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Matéria publicada na Revista Veja em 18 de abril de 2016 23
Figura 2 - Registros fotográficos das pacientes de Jean Martin Charcot (1).....53
Figura 3 - Registros fotográficos das pacientes de Jean Martin Charcot (2).....54
Figura 4 - Jean Martin Charcot expondo as pacientes durante ataque histérico.....54
Figura 5 - Cena de Hysteria.....67
Figura 6 - Cena de Hysteria, atrizes interagindo com espectadoras.....73
Figura 7 - Cena de Hysteria.....73
Figura 8 - Cena de Hysteria.....76
Figura 9 - Cena de Hysteria.....76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9
1 ARTE E O MOVIMENTO FEMINISTA 12
1.1 BREVE HISTÓRICO SOBRE O MOVIMENTO FEMINISTA 12
1.2 FEMINISMO IN TERRA BRASILIS 15
1.3 CRUZAMENTOS ENTRE ARTE E FEMINISMO 23
1.4 POLÍTICA E TEATRO FEMINISTA 27
2 A CRIAÇÃO DE *HYSTERIA* 34
2.1 PROCESSO COLABORATIVO: UM MODO DE PRODUÇÃO 37
2.2 DO DOCUMENTO À CENA 41
2.3 RELAÇÃO COM O ESPAÇO CÊNICO 43
2.4 RELAÇÃO COM O ESPECTADOR 45
3 HISTERIA E *HYSTERIA* 49
3.1 HISTERIA E SEXUALIDADE FEMININA 49
3.2 AS PERSONAGENS REAIS DE *HYSTERIA* 57
3.3 QUESTÕES FEMINISTAS 61
3.4 ANÁLISE DO ESPETÁCULO 66
3.4.1 A experiência como espectadora 66
3.4.2 Dramaturgia 69
3.4.3 Espaço cênico 72
3.4.4 Interação com o público 75
3.4.5 Encenação e atuação 79
3.4.6 Sonoplastia e iluminação 80
3.5 A INTUIÇÃO FEMINISTA EM *HYSTERIA* 80
CONCLUSÃO 88
REFERÊNCIAS 90
ANEXO A – Hysteria, o texto 95
ANEXO B – Entrevista com Janaína Leite 116
ANEXO C – Entrevista com Luiz Fernando Marques (Lubi) 132
ANEXO D – Entrevista com Juliana Sanches 141

INTRODUÇÃO

A história das mulheres não é só delas, é também aquela da família, da criança, do trabalho, da mídia, da literatura. É a história do seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e praticaram, da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos.
Mary Del Priori

O tema feminismo quando em questão, sempre vem acompanhado de um aspecto indigesto e delicado de abordar. Esta sensação ainda é agravada quando se afunila o tema feminismo no teatro, visto que ainda é tímido o número de publicações brasileiras que procuram discutir feminismos nas artes cênicas, seja no campo da dramaturgia, da encenação ou em relação às personagens. Entretanto, é notável o aumento da produção de mulheres na cena contemporânea, o que faz com que cresça o incômodo em relação à pouca visibilidade do tema em pesquisas e estudos no Brasil.

Com este incômodo surgiu o interesse em pesquisar as infinitas possibilidades de teatros feministas e tentar deslocar para a cena contemporânea em um espetáculo que, a priori, não se autoproclama feminista, muito embora apresente conteúdos e alguns procedimentos de criação aderente a este modelo analisado. A inquietação que dá origem à pesquisa parte das perguntas: Existe um modelo claro de teatro feminista? Mais do que isso, seria “feminista” uma categoria suficientemente consistente para classificar uma obra de arte? Se sim, quem poderia validar essa classificação?

O interesse pelo tema e pelo espetáculo que nos servirá como objeto da pesquisa, surgiu a partir da minha trajetória pessoal, depois de uma graduação em psicologia, em 2007, que ingenuamente acreditei ter deixado de lado para fazer carreira nas artes cênicas e audiovisuais. Aos poucos fui notando que a psicologia continuava atravessando meus percursos, de forma sutil, mas sempre presente. Além disso, pelo fato de ser mulher sozinha em uma nova cidade, irmã mais velha de uma mulher *trans*, cercada por outras mulheres inspiradoras e questionadoras, fui me interessando e me aproximando do movimento feminista, suas lutas e reivindicações. O espetáculo que despertou esse *mix* de interesses e sensações foi *Hysteria*, do *Grupo XIX de Teatro*, que contempla esta minha curiosidade e inquietações trazidas pelo feminismo.

O espetáculo *Hysteria*, que estreou em 2001, é a primeira peça do *Grupo XIX de Teatro*, e se passa em um hospício feminino carioca no final do século XIX, com cinco personagens internadas como histéricas, mulheres cheias de desvios e contradições, que refletem uma sociedade em transição, na qual os valores burgueses buscavam adequar a mulher a um novo pacto social. A encenação abdica do palco e dos recursos de sonoplastia e iluminação artificial, optando por um espaço não convencional, no qual a plateia masculina é separada da feminina, que é convidada a interagir com as atrizes. Essa interação, aliada à textos previamente elaborados, gera uma dramaturgia híbrida, única a cada apresentação, tratando das intrincadas relações sociais da mulher brasileira na virada do século XIX/XX. Aproximar-se dessas mulheres reais, diagnosticadas como histéricas, é trazer à tona trajetórias pessoais e únicas. Fragmentos de memórias se confundem com as histórias das mulheres dos dias de hoje, que são delicadamente convidadas a participar da peça.[1]

O *Grupo XIX de Teatro* apresenta algumas características bastante marcantes como os processos colaborativos, não hierarquizados, em que a participação e interferência do público se torna parte da encenação e dramaturgia. Esta recusa à passividade do espectador, do palco convencional e dos recursos artificiais de iluminação e sonorização, enfatizando a relação direta com a arquitetura do espaço, é outra marca do grupo. Muitos espetáculos do grupo vieram de pesquisas voltadas à história brasileira, utilizando não apenas a história oficial, mas indo além na investigação de histórias verbais, depoimentos, diários, fichas médicas, boletins policiais, matérias de jornais e histórias do cotidiano. É importante frisar que uma outra importante características do grupo é a busca pela dramaturgia da passagem do tempo em locações históricas, aproveitando o espaço e criando a partir dele, sem ignorar as particularidades do local e trazendo este *real* para a encenação.

Hysteria surgiu neste contexto, aproveitando o real também para a criação da obra, a partir de documentos médicos, diários pessoais e reportagens de jornais, que convergiram em uma dramaturgia mesclada com poemas e improvisações na sala de ensaio, criando coletivamente um texto sem a presença de um dramaturgo, e que não funciona descolado da encenação, ou seja, não é uma história para ler, e sim uma experiência complexa a se passar.

A partir destas inquietações e do interesse por esta obra a pesquisa começou a ganhar seu tônus. Durante o cumprimento dos créditos a tive a oportunidade de ter como colega de

[1] Informações obtidas no site do grupo: http://www.grupoxix.com.br/
[2] "Mulher transexual é toda pessoa que reivindica o reconhecimento como mulher." JESUS, Jaqueline Gomes.

classe uma das atrizes do espetáculo, Janaína Leite, que eu já conhecida por outros cursos e ocasiões, e que neste momento cursava a disciplina *Teatralidade e Performatividade na Criação de Corpos Abjetos no Teatro Contemporâneo*, ministrada pelo prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins, orientador desta pesquisa. O contato com Janaína facilitou o desenvolvimento da pesquisa, através de conversas e trocas de materiais.

Outra pessoa que colaborou de forma significativa com a pesquisa foi o generoso colega Evaldo Mocarzel, cineasta que dirigiu o *road movie* sobre o espetáculo *Hysteria*, passando com o grupo por 18 cidades do Estado de Santa Catarina em 2009. O filme contribuiu muito com a análise da obra, visto que contém entrevistas com as atrizes e o diretor da peça e mostra as diferentes locações em cada município, como centros culturais, igrejas, museus, antigas maternidades, obrigando o grupo a se adaptar a cada nova cidade, e fazendo com que o espetáculo se dilatasse a partir dos espaços.

Sendo assim, com o auxílio do *road movie*, conversas com os integrantes do grupo, e embasada pelas teorias teatrais, será feita a análise do espetáculo com a hipótese de que, embora o espetáculo não nasça com a intenção de servir ao feminismo, podemos encontrar nele uma intuição feminista, com vestígios de procedimentos criativos que aparecem nos teatros feitos por mulheres com propósitos de militância, apesar de toda poética e sutileza que *Hysteria* inspira.

1 ARTE E O MOVIMENTO FEMINISTA

Neste capítulo abordaremos algumas questões históricas relativas ao movimento feminista no mundo, passando por sua primeira fase e alcançando o momento atual do feminismo no Brasil, com suas conquistas e reivindicações. A partir deste apanhado histórico aproveitamos para retomar também questões da mulher do universo artístico, percorrendo um caminho para enfim, culminarmos no tema que o espetáculo *Hysteria* propõe e caminharmos juntos com as reflexões.

1.1 BREVE HISTÓRICO SOBRE O MOVIMENTO FEMINISTA

Ainda que de maneira esquemática, o movimento feminista costuma ser divido em ondas, relacionadas ao momento histórico em que ocorreram, com ápices e declínios. A Primeira Onda do feminismo (sufragistas) refere-se ao século XIX e início do XX, mais especificamente à igualdade de gênero e ao direito ao voto, tendo como suas principais representantes a escritora britânica Mary Wollstonecraft, que publicou um dos primeiros tratados feministas, *A Vindication of the Rights of Woman*, dirigindo-se principalmente às mulheres de classe média, com crítica sobre a divisão público/privado na vida da mulher e defendendo a educação feminina. A Segunda Onda aparece em meados do século XX com o famigerado livro *O Segundo Sexo*, em 1949, escrito por uma das representantes deste segundo momento, a filósofa francesa Simone de Beauvoir. Esta segunda fase do movimento teve início nos Estados Unidos e Europa e se espalhou por todo mundo ocidental, ampliando o discurso para questões ligadas a sexualidade, direitos reprodutivos, mercado de trabalho e reivindicações de creches para as crianças. Atualmente, pode-se dizer que estamos vivendo uma suposta Terceira Onda do feminismo, com críticas alavancadas por Judith Butler, apontando que o discurso universal é excludente e que, nessa medida, exigiria uma nova interpretação sobre gênero e sexualidade.

O renascimento dos movimentos feministas nos anos 60, que lutavam pela emancipação da mulher, nos países avançados, podem ser explicados pela congruência de vários fatores, mas talvez o que mais alavancou esse ressurgimento tenha sido o esforço pós guerra que veio a ser feito com o intuito de restaurar a família, pois a guerra havia atingido

brutalmente a configuração familiar, com a ausência dos homens, o recrutamento das mulheres para a indústria, a introdução das crianças em creches, além de outros fatores que contribuíram para a desagregação da família tal como ela existia anteriormente. Evidentemente, uma das respostas de resistência a esses esforços do governo para restaurar a harmonia familiar de outrora, foram os movimentos feministas que buscavam a emancipação e liberação sexual da mulher, com caráter público e "um tanto anárquico", como diz Vincenzo (1992), causando escândalos e chamando a atenção da imprensa e dos grupos mais conservadores.

Os movimentos feministas dos anos 60 carregavam no seu cerne uma história intelectual importante, com forte apelo político, extrapolando as manifestações de rua e dando espaços a pesquisas e interesses acadêmicos que colocavam a mulher como tema, com cunho político e social, que geraram inúmeras leituras posteriores. Esse segundo momento recebeu o slogan *O pessoal é político (The Personal is Political)*, frase da feminista Carol Hanisch em um ensaio com o mesmo nome, publicado por ela em 1969.

A partir desta fase do movimento, o interesse nas questões de gênero começa a crescer e partir para uma investigação sobre papéis sexuais, políticas de identidade e corporeidade feminina. Neste momento o *women studies* aparece na academia no campo das ciências sociais como uma área de pesquisa que tem como foco a discussão do protagonismo feminino nas variadas áreas de conhecimento, colocando em questão o conceito de gênero, e caminhando para o *gender studies* a partir de 1990, propondo a distinção entre sexo e gênero nos processos de identidade.

A Terceira Onda tem início a partir destas tentativas de desconstrução da categoria *mulher* como um sujeito único, com as mesmas opressões e condições. A diferença passou a ser questionada dentro das próprias diferenças desta categoria, entendendo que as mulheres não são iguais aos homens, na esteira das ideias do feminismo de Segunda Onda, mas tampouco são iguais entre si, pois outras condições interferem em suas vidas, tais como raça, classe ou religião, por exemplo.

As correntes feministas que se dividem dentro do próprio movimento apresentam diferenças de abordagem no tratamento destas questões. O feminismo liberal, por exemplo, enfatiza o processo de construção de gênero na família e no mercado de trabalho, enquanto que, para o feminismo radical "sexo e gênero seriam elementos de um sistema de dominação

do homens sobre as mulheres, exercido por meio do controle da capacidade reprodutiva e da sexualidade femininas.” (ROMANO, 2009, p. 51). Já o feminismo marxista entende que a opressão feminina está na divisão do trabalho, localizando como instituição de opressão a economia capitalista e o patriarcado.

Para a filósofa Judith Butler (2010), a distinção entre sexo e gênero descreveria as construções da sociedade tendo como ponto de partida que o sexo é anterior ao gênero, assim, a noção de gênero estabelece a de sexo como pré-discursivo, anterior à cultura, embora seja também produção do discurso, mas aceito como “natural”. A crítica de Butler em relação às identidades de gênero se estende ao binarismo natureza/cultura e feminino/masculino, em que a corporeidade é considerada passiva, que depende das inscrições da cultura. A filósofa procura desconstruir a aparência substantiva do gênero mostrando como essa naturalidade é constituída na sociedade e nas relações de poder existentes, sendo que esta aparência necessita da repetição de atos estilizados no corpo para ser produzida, sendo, portanto, atos performativos, já que demandam ação. Desta forma, gênero constitui uma identidade performativa, composto por gestos, movimentos e estilos corporais que geram a ilusão de um “eu”.

As principais críticas trazidas pelas feministas da Terceira Onda, levantadas por Butler, vêm no sentido de mostrar que o discurso universal é excludente, uma vez que as opressões atingem as mulheres de modos diferentes. Podemos arriscar dizer que *Problemas de Gênero*, de Butler, é um dos grandes marcos teóricos dessa terceira onda, tal como *Segundo Sexo* de Beauvoir foi para a segunda. Outra importante teórica desta fase do movimento é a historiadora Joan Wallach Scott, com trabalho dedicado à história das mulheres a partir da perspectiva de gênero.

A divisão sexo/gênero funcionou por muito tempo como apoio das teorias feministas, com a ideia de que o sexo é natural e gênero é socialmente construído, ou seja, algo que se impõe à mulher, assumindo assim uma forma de opressão.

A partir de então certos grupos dentro do movimento feminista passaram a ganhar destaque, como os de mulheres negras, lésbicas ou trabalhadoras rurais. Embora nos Estados Unidos as mulheres negras a partir de 1970 já começaram a denunciar a invisibilidade delas dentro da pauta de reivindicações do movimento feminista, no Brasil, o feminismo negro começou a se destacar apenas na década de 80, lutando para que as mulheres negras fossem

sujeitos políticos e ganhando forças devido ao passado histórico brasileiro de exploração das mulheres negras.

Se a universalização da categoria mulheres não for questionada e combatida, o feminismo continuará sendo excludente, sustentando as estruturas de poder. O fato de algumas abordagens não incluírem mulheres trans[2] como sujeito do feminismo, com a justificativa de que elas não são mulheres, reforça a ideia do destino biológico, que o movimento procura combater e que Beauvoir refutou tão brilhantemente em 1949, com a famigerada frase "não se nasce mulher, torna-se". E se ser mulher é um construto, ou segundo Butler, se o gênero é performance, a exclusão das mulheres trans como sujeitos do feminismo é uma atitude muito contraditória.

Pode-se pensar que a Terceira Onda feminista ainda está em período de efervescência, sendo muito recente em termos históricos, e que portanto, as reivindicações a respeito das diferenças entre as mulheres não estão maduras o suficiente a tempo de haverem gerado mudanças na legislação, que, como é possível notar, demoram algum tempo para surgir.

1.2 FEMINISMO IN TERRA BRASILIS

O feminismo no Brasil bebe da fonte do movimento feminista europeu e norte americano desde seus primórdios, porém com certo atraso devido a especificidades políticas e sociais que se deram no país. Com a proclamação da República, em 1889, as aspirações das mulheres brasileiras mudaram expressivamente, e além das mulheres das classes inferiores, que desde sempre já estavam inseridas no universo do trabalho, algumas mulheres da classe média passaram a buscar também ser incluídas nesse meio por necessidade de contribuir com a renda familiar e por desejos de realizações profissionais e independência econômica. Para esses objetivos serem alcançados, foi-se percebendo cada vez mais a importância do acesso pleno à educação, que era muito restrita em relação à mulher, além do direito ao voto e participação na política e vida pública.

[2] "Mulher transexual é toda pessoa que reivindica o reconhecimento como mulher." JESUS, Jaqueline Gomes. *Orientações sobre identidade de gêneros: conceitos e termos*. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais trangêneros, para formadores de opinião. Brasília, 2012. Importante considerar que atualmente existe uma discussão sobre a forma de marcar a identidade trans. Colocando o termo "mulher trans" tem-se *trans* como adjetivo, como mulher branca, mulher gorda, mulher alta, mulher pobre, etc. Algumas trans têm usado a forma "trans mulher", pra colocar o termo no lugar de sujeito.

Havia na sociedade brasileira uma forte oposição às reivindicações das mulheres, que eram em geral consideradas seres frágeis, menos inteligentes, com atributos somente para tarefas relacionadas ao lar e a maternidade, sendo assim, inadequadas para as atividades públicas. É neste contexto que surge no movimento feminista brasileiro do início do século XX Bertha Lutz, que havia retornado da Europa, com ideias efervescentes sobre o feminismo, e então deu início à campanha de emancipação feminina. Ela se tornou uma das maiores referências nos movimentos de mulheres desta época, apesar de seu discurso moderado para não chocar demais os conservadores. Foi neste momento também que outras mulheres começaram a se destacar, com reivindicações mais radicais como o amor livre e bandeiras anarquistas ou comunistas, representadas por Maria Lacerda de Moura, entre outras (SOIHET, 2013, p. 220).

Segundos Soihet, Bertha Lutz defendia que o trabalho e a ascensão feminina resultaria em benefícios pessoais, como amadurecimento da personalidade e independência, mas também traria benefícios para a sociedade, fazendo das mulheres instrumentos importantes para o progresso do Brasil. Maria Lacerda de Moura não concordava com Bertha Lutz em relação a ênfase dada à luta pelo direito ao voto, argumentando que isto beneficiaria apenas as mulheres de classes mais altas, sem mudar muita coisa na estrutura social do país. As duas feministas tinham posturas bastante divergentes em outras reivindicações, como a sexualidade e o corpo, oposição à Igreja e ao capitalismo, questões muito polêmicas nesta época, e defendidas por Maria Lacerda de Moura, o que causou um afastamento das duas. De fato, as mulheres que encabeçavam a luta pelo direito ao voto eram em sua maioria de setores mais elevados da sociedade, intelectualizadas, parentes de políticos ou pessoas influentes.

Outro ponto de destaque das reivindicações feministas da época foi a educação feminina, a fim de que as mulheres tivessem as mesmas oportunidades que os homens para exercício do trabalho, e em consequência, a mesma remuneração. Após muita campanha feminista, em 1922, alguns colégios passaram a aceitar garotas ao tornarem-se mistos (SOIHET, 2013, p.222).

A partir de 1920 muitos dos descontentamentos que vinham se acumulando explodem em diversos movimentos como o tenentismo, o comunismo e o feminismo, que ganha mais adeptas. A partir desta década aconteceram muitos avanços das mulheres graças ao movimento feminista da época em áreas como trabalho fora de casa, educação e participação

na vida pública. Ainda não estava na agenda feminista assuntos relacionados a sexualidade por ser considerado assunto íntimo entre as feministas vindas de famílias da elite.

Somente em 1932 o Brasil teve seu novo código eleitoral, estabelecendo-se no país o voto secreto e o voto feminino – não obrigatório – e assim o Brasil foi o segundo país da América Latina a conceder o direito ao voto às mulheres, e também nisso foi o pioneiro com relação a alguns países da Europa como França e Itália. Depois de uma luta de décadas e muita pressão das feministas, em 1934 finalmente o sufrágio foi garantido, com a inclusão do artigo 108 na Constituição de 1934[3]. E embora a campanha sufragista não tenha se tornado um movimento de massas, foi caraterizada pela sua ótima organização (SOIHET, 2013, p.226).

Com a Constituição de 1934 as feministas tiveram várias de suas reivindicações concretizadas. A nova constituição proibiu a diferença salarial para um mesmo trabalho por motivo de sexo, idade, nacionalidade ou estado civil. Concedeu direito a folga semanal, férias anuais e liberdade de associação. Além disso reconheceu a maternidade como fonte de direitos, devendo ser amparada pelo Estado. Mas os bons ventos democráticos duraram pouco. Em 1937 Vargas implantou uma ditadura no Brasil e dissolveu o Congresso, impedindo os movimentos sociais de se manifestarem de forma plena até Vargas ser deposto em 1945, quando a democracia ganhou forças no país.

A partir de 1960 o feminismo no Brasil ganhou maior visibilidade, apontando a Segunda Onda do movimento, com objetivos diferentes dos que moviam as militantes anteriormente, indo além das reivindicações referentes a direitos políticos, econômicos e educacionais. Esta nova fase foi fortemente inspirada no feminismo de Segunda Onda que se multiplicava no exterior, embora no Brasil, devido ao momento político, o movimento apresentou algumas especificidades.

Vivia-se no país um período de ditadura militar que colocava grandes empecilhos à liberdade de expressão, e como reação apresentava lutas políticas e sociais com perspectivas esquerdistas. Desta forma, questões relacionadas à mulher trabalhadora ganharam prioridade sobre outros temas feministas, levando um tempo maior para as pautas ligadas a sexualidade e corpo ganharem o devido destaque.

[3] "Art 108 - São eleitores os brasileiros de um e de outro sexo, maiores de 18 anos, que se alistarem na forma da lei." http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao34.htm

O Brasil vivia um momento político bastante crítico neste período. Barros (2016) em seu livro *Elogio ao toque, ou como falar de arte feminista à brasileira,* contextualiza algumas reivindicações feministas e aponta algumas diferenças entre o movimento feminista norte-americano e europeu e a forma como ele chegou ao Brasil. Segundo a autora, neste renascimento do movimento feminista, mulheres norte-americanas e europeias lutavam pela autonomia feminina enfatizando as decisões sobre o próprio corpo, e assim, levando à esfera pública reivindicações consideradas antes como pertencentes à vida privada. Enquanto isso, as feministas brasileiras, em outro contexto político durante o golpe militar, lutavam contra o autoritarismo e acabaram por juntar forças a partidos políticos, associações de esquerda e a alguns setores progressistas da Igreja Católica, fazendo com que suas reivindicações se concentrassem em metas coletivas, como a defesa dos direitos humanos, da liberdade política e das melhorias das condições sociais de vida. Esta aliança com a igreja permitiu às mulheres atitudes de militância e resistência, embora potencializasse o espaço doméstico da família, ameaçado, então, pela violência da repressão, e politizando assim o papel tradicional da mãe. Em contrapartida esta associação com a igreja fez com que os debates sobre temas feministas centrais não ganhassem tanta evidência, como a liberação sexual, o direito ao aborto e ao divórcio.

Assim como em outros países, e influenciados por eles, o feminismo brasileiro de Segunda Onda adotou inicialmente uma metodologia revolucionária de divulgação de seus ideais. Eram os grupos de consciência ou reflexão, formados apenas por mulheres, que se reuniam em suas residências ou espaços públicos como cafés, bibliotecas ou bares, para discutirem questões específicas das mulheres. Estes grupos apontaram em diversas cidades, e algumas participantes haviam voltado recentemente de viagens aos Estados Unidos ou Europa, trazendo na bagagem livros e ideias que discutiam o feminismo e propunham mudanças culturais a partir destes grupos.

Os grupos de consciência ou reflexão negavam a existência de líderes e hierarquias, as integrantes preferiam que as reuniões não fossem dirigidas por ninguém e nem tomasse um rumo predeterminado. A regra era que todas deveriam ter direito à palavra e que toda palavra seria qualificada. E desta forma, trabalhando de forma coletiva e sem dirigentes, recusavam qualquer relação competitiva entre elas (PEDRO, 2013, p. 245).

Nestes grupos as mulheres se dedicavam a discutir literatura feminista e preocupavam-se também com questões de sexualidade, abrindo espaço para depoimentos mais intimistas,

pois nesta época não era fácil o acesso a informações sobre corpo e prazer sexual, já que durante muito tempo se pensava que uma mulher respeitável não deveria sentir desejo ou prazer, e se dedicar somente à maternidade e ao cuidado à família. Expor queixas individuais levaram as mulheres a pensar que os problemas vividos individualmente constituíam, na verdade, uma questão coletiva.

A pílula anticoncepcional passou a ficar disponível no começo dos anos de 1960 e isto contribuiu muito para se dissociar a ideia entre procriação e sexualidade, e pensar o prazer da mulher durante a relação sexual como uma questão importante, pois este método de contracepção libertou as mulheres da gravidez indesejada, permitindo que elas se planejassem sobre quando e quantos filhos gostariam de ter, com base no estilo de vida, condição financeira e profissional, e levou-as a se preocupar cada vez mais com que seu desejo fosse considerado nas relações sexuais.

Os grupos de consciência/reflexão sofreram críticas de todos os lugares, inclusive de muitas das feministas. Algumas defendiam que a transformação da sociedade machista só se daria com mudanças na legislação, outras acreditavam que sexualidade não era relevante e que o foco dos grupos deveria ser mulher e trabalho, entre outras opiniões divergentes. Além destas críticas vindas das colegas de movimento, os grupos enfrentavam muito preconceito contra o feminismo que existia – e existe ainda – na sociedade brasileira.

O processo de urbanização a partir de 1970 deu mais visibilidade às mulheres nos espaços públicos, nas universidades e nos empregos formais, e elas passaram a frequentar cada vez mais as manifestações de rua, atuando nos movimentos por creche, nas reivindicações por anistia política, no movimento Diretas Já, entre outras manifestações políticas e sociais da época. Percebe-se então que o feminismo de Segunda Onda foi contemporâneo com outros movimentos que contavam – e contam até hoje – com a participação de mulheres.

Mesmo as feministas se envolvendo em lutas gerais contra ditadura, ou por mudanças sociais, ainda eram bastante criticadas por organizações de esquerda, que consideravam as reivindicações específicas das mulheres como um desvio burguês, que enfraquecia o movimento. Além de desqualificar a luta feminista, alguns grupos de esquerda tentaram aparelhar não só o movimento feminista mas várias ramificações do movimento de mulheres (PEDRO, 2013, p. 253).

Aos poucos, as feministas foram ganhando mais espaços em instituições, organizações não-governamentais e universidades, graças à abertura para pesquisas e estudos sobre mulher e gênero, e devido à organização do movimento e suas pressões em manifestações de ruas, o feminismo alcançou algumas mudanças relevantes no Brasil, como a alteração na Constituição de 1988 e a Lei Maria da Penha, que procura coibir a violência contra as mulheres. Apesar de algumas conquistas ainda é notável o alto índice de violência contra mulher os baixos números de mulheres que representam cargos de importância pública, sendo ainda muito necessário refletir sobre o feminismo e reivindicar espaços.

Em 1975 foi criado no Rio de Janeiro o Centro da Mulher Brasileira (CMB) com objetivos de refletir sobre as questões da mulher e criar uma ação comunitária para tratar dos problemas femininos, e de certa forma, conscientizar as camadas populares. Em 1979 houve uma separação do CMB para formar o Coletivo de Mulheres, que entre suas pautas, reivindicavam o aborto livre e gratuito, que já fazia parte da agenda feminista internacional, com as palavras de ordem “um filho se eu quiser, quando eu quiser” e “nosso corpo nos pertence”.

> No Brasil, entretanto, a reivindicação do direito ao aborto encontrava muitos obstáculos para se fazer ouvir, já que, tendo em vista o contexto da ditadura, as mulheres ativistas tinham que buscar diferentes aliados, até mesmo na Igreja Católica, sendo obrigadas a fazer concessões estratégicas para mantê-los (PEDRO, 2013, p. 247).

O primeiro periódico feminista que se tem notícia, o jornal *Brasil Mulher*, ligado ao Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira foi impresso no Paraná em outubro de 1975 e alcançou vinte edições. Neste jornal a palavra *feminismo* foi utilizada a primeira vez no início de 1976, o que incomodou algumas mulheres que faziam parte da editoria, pois o jornal estava mais vinculado à luta contra ditadura do que às questões feministas de fato. Em junho de 1976 surgiu outro periódico em São Paulo, *o Nós Mulheres*, que privilegiava o tema *mulher* e já no primeiro número definiu-se como feminista. E a partir de 1980 inúmeros periódicos que se declaravam abertamente feministas foram surgindo, todos com o objetivo de divulgar seus ideais e buscar novas adeptas (PEDRO, 2013, p. 248).

Além destas bandeiras feministas relacionadas à sexualidade, direitos igualitários ao trabalho e educação, e liberdade de expressão, as feministas da Segunda Onda também tinham reivindicações relacionadas ao trabalho doméstico, que era entendido como parte da função da mulher e começou então a ser questionado, exigindo que o Estado também fizesse sua

parte construindo creches e restaurantes populares para que as mulheres não precisassem ficar em casa para cuidar da família ou cozinhar todos os dias.

Pode-se dizer que até hoje no Brasil esta questão não foi atendida completamente, pois ainda recai sobre as mulheres a responsabilidade sobre a casa e os filhos, visto que poucas podem contar com a participação do companheiro nas tarefas do lar, e mesmo as que conseguem estabelecer esta divisão das tarefas domésticas (considerada como "ajuda") continuam sentindo-se as principais responsáveis pela organização doméstica, e então a dupla jornada de trabalho continua sendo um grande peso para as mulheres brasileiras até hoje.

As ideias que surgiam nos grupos de consciência/reflexão também passaram a ser divulgados em outros espaços, como no teatro e na televisão. A peça *Homem não entra*, escrita em 1975 por Rose Marie Muraro e Heleoneida Studart, passava-se na plateia e somente mulheres podiam entrar, os homens deviam esperá-las do lado de fora e as crianças que eram trazidas pelas mães ficavam sob os cuidados de outras pessoas preparadas para isto.

> No decorrer do espetáculo, o público transformava-se em uma espécie de 'grupo de reflexão': as mulheres contavam como eram suas vidas e faziam suas queixas. A peça foi acusada de sexismo e acabou proibida pela ditadura (PEDRO, 2013, p. 254).

O seriado *Malu Mulher* da Rede Globo fez parte da programação entre maio de 1979 e dezembro de 1980, e retratava a vida de uma mulher divorciada. Em 1980 na mesma emissora, a então sexóloga Marta Suplicy foi convidada para apresentar um quadro do programa *TV Mulher*, que discutia assuntos ligados à sexo, prazer, orgasmo e masturbação. Este quadro, como era de se esperar, sofreu muitos ataques de conservadores através de cartas e abaixo-assinados, mas continuou sendo exibido até 1986, quando o programa saiu do ar. Outra iniciativa da mídia para colaborar com a divulgação dos ideais feministas foram os artigos da psicóloga feminista Carmen da Silva publicados na revista *Cláudia* desde os anos de 1960.

Atualmente os grupos de consciência não existem mais naquela configuração, mas de certo modo, pode-se dizer que foram transformados em oficinas e reuniões organizados por ONGs ou conduzidas por especialistas, mas as redes feministas continuam a existir e a cada vez mais parecem ganhar corpo. A internet e suas redes sociais têm se mostrado um espaço expressivo para debater, protestar e reivindicar. As militantes brasileiras sabem que as poucas conquistas obtidas pelo movimento nunca estarão completamente garantidas, e que ainda há

muito a fazer num país em que as mulheres continuam morrendo em abortos clandestinos, ou como vítimas de estupro e violência doméstica.

Nota-se que o feminismo que se constituiu no Brasil se configurou de forma bastante diferente de outros países pelo fato de termos passados por tantos anos de ditadura, tendo que assumir outras lutas devido ao momento político, e este atraso em relação às reivindicações reflete-se até hoje no movimento feminista brasileiro, nas lutas das militantes, em suas bandeiras de reivindicações, na representação da mulher e no papel da mulher na arte.

Atualmente no Brasil vivemos um momento bastante interessante para refletir sobre a participação política das mulheres. Desde o *impeachment* sofrido em 2016 pela presidente eleita Dilma Rousseff, seguido da posse de Michel Temer, o debate sobre a relação entre gênero, política e poder continuam em pauta entre as militantes e cientistas políticos. Com o golpe de 2016, movimentos feministas e outros grupos engajados e preocupados com igualdade foram colocados em posições ainda mais distantes dos centros de decisão. A deposição de Dilma deu lugar a um governo misógino e despreocupado com as demandas das mulheres a ponto de nomear um ministério inteiro de homens brancos, atitude esta noticiada pela imprensa internacional, que reforçou a ideia de um país retrógrado, e só piorou a imagem de um presidente considerado ilegítimo. Temer foi o primeiro presidente desde o governo Geisel – ainda durante a ditadura militar – a não incluir nenhuma mulher na esplanada.

A primeira-dama Marcela Temer, descrita como “bela, recatada e do lar” pela revista *Veja,* cumpre a imagem da mulher maternal, amorosa e passiva, lhe cabendo então a função de embaixadora do *Criança Feliz*, iniciativa federal voltada para a primeira infância, entendendo que ela apresenta o dom adequado à uma mulher: cuidar de crianças. Isso deixa claro o tamanho do retrocesso que estamos vivendo, e o quanto o feminismo é cada vez mais necessário.

Figura 1 - Matéria publicada na Revista Veja em 18 de abril de 2016

Fonte: Revista Veja, abril de 2018

A atmosfera atual é de polarização entre uma direita religiosa crescente e um movimento feminista cada vez mais ativo, militante e vocalizado. Faz-se mais do que necessário neste momento repensar a relação entre gênero e política. Os feminismos nos mostram a cada dia que a política interfere no cotidiano, e é preciso estar atento aos representantes que estão no poder, tomando decisões que afetam e calam – novamente, ou ainda – milhares de mulheres.

1.3 CRUZAMENTOS ENTRE ARTE E FEMINISMO

Seria feminista uma categoria conceitual ou estética
significativamente relevante quando aplicada a obras de arte?
(BARROS, 2016, p. 24)

Juntamente com as discussões sociais e políticas das três ondas do movimento feminista, também encontramos ações artísticas criadas por mulheres dos mais diversos campos estéticos, no intuito de refletir e divulgar as reivindicações do movimento, mas também no de repensar a condição da própria mulher nos agrupamentos artísticos.

Durante a Primeira Onda do feminismo houve manifestações artísticas protagonizadas por mulheres ávidas para a divulgação de seus ideais políticos. Um bom exemplo para ilustrar isto é o clássico *Um Teto Todo Seu*, de Virgínia Woolf. O ensaio foi publicado em 1929 baseado em palestras que ela deu em escolas para mulheres na Cambridge University. A escritora defende que as mulheres têm sido impedidas de escrever devido à falta de acesso à educação e que a independência econômica traria às mulheres a liberdade da escrita, com seu próprio espaço para produzir. Ela cria uma personagem fictícia chamada Judith Shakespeare, irmã de Willian Shakespeare, para ilustrar que uma mulher com os mesmos talentos do irmão não teria as mesmas oportunidades de estudo e educação. Em seu ensaio, Woolf constrói também um relato crítico e histórico das escritoras e suas carreiras até então.

Segundo Romano (2009), o primeiro grupo de arte feminista na França surgiu em 1881 chamado de *Union des Femmes Peitres et Sculpeurs*, em que as sufragistas buscaram na arte uma forma de intervenção para a ação política, percebendo no teatro uma eficiente propaganda política. Ela localiza em 1908 na Inglaterra a organização *Actresses Franchise League*, que contava com atrizes e dramaturgas que militavam a favor do voto feminino através de peças de teatros com caráter didático. A mesma autora aponta que em 1913 o *New York Times* anunciou uma apresentação em Londres com mulheres trabalhando em todas as funções, das áreas artísticas à administração (ROMANO, 2009, p.153).

A autora brasileira Valéria Andrade Souto-Maior (1997) menciona uma peça escrita e encenada no início de 1890 inspirada nos anseios de igualdade social para homens e mulheres, o que ela chama de “intuição feminista”. A peça chamada *O Voto Feminino*, escrita por Josephina Alvares de Azevedo, tinha como objetivo instrumentalizar a propaganda feita por sua autora em defesa dos direitos sociais e políticos das mulheres brasileiras. Josephina de Azevedo fundou, dirigiu e redigiu um dos mais ousados jornais feministas do Rio de Janeiro, chamado *A Família*, na segunda metade do século XIX. O jornal foi um forte veículo panfletário, que fazia propaganda a favor do voto feminino e procurava convencer suas leitoras a se tornarem também propagandistas desta causa.

Josephina de Azevedo optou por utilizar-se da linguagem cênica para criticar o parecer negativo expedido oficialmente pelo governo com relação ao voto feminino, e escreveu então uma comédia direta e exagerada, com a proposta de debochar da ideia de que as mulheres foram feitas para os arranjos da casa, além de instigar a sociedade em relação aos avanços daquele novo tempo de liberdade e igualdade que veio a partir da proclamação da república.

Embora seja possível encontrar algumas criações deste tipo, é nítido que a falta de fontes e registros dificulta que estas obras façam parte da história da arte feminista. Outro ponto é que muitas mulheres assinaram seus trabalhos com pseudônimos masculinos para poderem ser publicadas, o que dificulta um mapeamento mais preciso, mas podemos concluir que o número de produções femininas é maior do que o conhecido. Entretanto, o engajamento entre arte feminista e política só se tornou mais evidente e organizado a partir da Segunda Onda do movimento feminista, conquistando maior importância histórica.

> A segunda metade do século XX é o grande demarcador temporal na produção das mulheres, momento em que esta produção torna-se 'autoproclamada' e reconhecida, no contexto da arte e da cultura como explicitamente engajada com as questões do feminino (ROMANO, 2009, p. 153).

A partir da metade do século XX a consciência feminista voltou a ganhar forças nos EUA e a intervenção artística e cultural passou a fazer parte das ações do movimento, escancarando a crítica às construções sociais de gênero possibilitando um maior engajamento entre arte e política. Durante este período, o movimento feminista, principalmente europeu e norte-americano, transbordou para o mundo da arte, e as mulheres começaram a usar seus corpos em performances, vídeos e fotografias ao invés de continuarem a servir de modelo em obras de artistas homens. O corpo feminino, tão explorado e representado na cultura ocidental, passou a ser percebido como uma arma potente e usado pelas militantes em suas manifestações políticas. Algumas das artistas feministas que se destacaram com suas obras foram Barbara Kruger, cuja arte conceitual, que remete à linguagem da publicidade, serve justamente para questionar o poder manipulador dos meios de comunicação, o consumismo, os postulados do machismo e os estereótipos sexistas; Cindy Sherman com seus autorretratos que discutem os papéis impostos às mulheres pela sociedade, pela mídia e pela arte; e outras artistas que também utilizam-se do corpo manifesto, através de performances, vídeos e autobiografias, com Marina Abramovich, Hanna Wilke, Yoko Ono e as brasileiras Letícia Parente e Márcia X, entre outras.

Inicialmente a arte feminista partiu do ativismo e da crítica ideológica dentro de grupos artísticos, como o *Women Artist in Revolution* (WAR), que surgiu em 1969 em Nova York com o nítido objetivo de estabelecer redes de troca de informações artísticas e suporte para artistas mulheres. Romano (2009) também cita outro agrupamento artístico, o *Fluxus*, que embora não se declarava engajado à crítica de desigualdade entre sexos, escancarou nas artes visuais questões de gênero, tendo como principal exemplo os trabalhos de Yoko Ono. Segundo a autora, os trabalhos deste grupo foram mal recebidos pelos parceiros masculinos, apontando a resistência a este tipo de vanguarda.

Diversos coletivos e agrupamentos artísticos formados por mulheres surgiram em diferentes países, dividindo-se quanto ao ativismo político e se auto proclamando como arte feminina, ou por vezes, arte feminista.

Neste momento a performance se destaca como uma arte de ação, com atitude autoral, aproximando arte e vida cotidiana e provocando transformações políticas através do ativismo e da crítica ideológica. Ela ultrapassa o objetivo de romper a distância entre arte e vida e gerar rituais coletivos, pois a experiência da performance consistia também na mudança do indivíduo em suas ações, fossem domésticas, públicas ou artísticas.

> A história das comunidades feministas artísticas nos anos 1960-70 reflete as direções dos movimentos das mulheres como um todo. Permitindo a coalizão das experiências individuais, a busca por uma essência do feminino capaz de direcionar divergências internas das comunidades para um objetivo comum tornava-se prioritária. 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).

A partir da década de 1980 as artes feministas passaram a buscar novas formas de ativismo, mais comprometidas com a crítica ideológica e com a desconstrução do signo, do que com a representação de uma possível natureza feminina. É neste momento que o cinema e a fotografia se conectam mais efetivamente com as artes plásticas e a performance buscando uma gramática do corpo, mesclando imagem e texto através do vídeo-arte.

Com as novas possibilidades de inter-relação entre as artes, novos grupos se formam e se caracterizam pela diversidade das formas de produção e pela administração coletiva dos trabalhos. Apesar destes grupo multiplicarem-se e tornarem-se cada vez mais visíveis, a crítica dentro do próprio movimento começou a pesar sobre os discursos dominantes também nas artes, que não representavam algumas especificidades, como negras, imigrantes e

lésbicas. A partir destes atritos percebe-se a necessidade de expandir os interesses dentro do movimento das mulheres, para contemplar as diferenças internas, e neste contexto os grupos performáticos e de teatro lésbico ganham destaque.

Claro que esta efervescência do ativismo nas artes feministas causou resistência entre os mais conservadores, colocando barreiras da divulgação das produções artísticas, muito embora grupos de vanguarda logo se apresentaram confrontando o mercado, as políticas públicas, instituições artísticas, críticos de arte e curadores através de cartazes de protesto e exposições criticando esta atuação sexista.

Em continuidade a este desenvolvimento feminista nas artes, na década seguinte, em 1990, novas formas de criações femininas vão surgindo, misturando tecnologia com visceralidade do corpo, testando, experimentando, explorando limites. Neste contexto os corpos abjetos também emergem nas produções feministas, confrontando as divisões tradicionais de gêneros através de ciborgues, mutantes, híbridos e andróginos, questionando a dualidade entre masculino/feminino através de corpos fora da regra, tão avessos ao modelo midiático, e ao mesmo tempo, tão familiares.

De acordo com Romano (2009) nem toda arte feita por mulheres é feminista, mas toda arte declaradamente feminista carrega um caráter político, sendo um ato de confronto ao sexismo vigente na sociedade.

> A aproximação entre arte e feminismo sugere a relação entre as demandas das políticas feministas, os debates da teoria feminista e as elaborações (estéticas) de artistas influenciadas por tais preocupações (BARROS, 2016, p. 24).

1.4 POLÍTICA E TEATRO FEMINISTA

Com a Segunda Onda, surge também o que se convencionou chamar de teatro feminista, teatro que, segundo a teórica inglesa Lizbeth Goodman (1993), era composto por mulheres insatisfeitas com as atitudes sexistas que os homens apresentavam dentro de companhias de teatro, onde a supremacia do pensamento do homem predominava.

O movimento feminista na Segunda Onda apresentou diversas ramificações e diferenciações, e isso se refletiu também no teatro, com diferentes estratégias e estéticas para

a representação cênica. Goodman (1993) salienta que um dos mais importantes aspectos do teatro feminista é a própria ambiguidade do termo. Desde o ressurgimento do feminismo e suas repercussões na arte, atribuições ao movimento feminista são negadas ou adotadas, pois muitas mulheres preferiam não se intitular como feministas, por motivos políticos, sociais e comerciais, optando por utilizar o termo movimento de mulheres, que teria uma aparência mais neutra.

Goodman (1993) aponta que o termo teatro de mulheres é utilizado de forma mais genérica, enquanto teatro feminista carrega um peso mais voltado para questões políticas, com conteúdo relacionado a experiências e questões de mulheres inseridas em contextos sociais e culturais particulares. Estas classificações também nos parecem um pouco obscuras, visto que é um reflexo das variações dentro dos próprios discursos feministas, que influenciaram a prática teatral. Portanto, não se pode dizer que exista um único e claro modelo de teatro feminista.

A pesquisadora brasileira Lucia Romano (2009), em sua tese, busca diferenciar os termos que circundam esta participação das mulheres nas artes contemporâneas:

> O termo ‘feminino’ carrega os sintomas, as cicatrizes problemáticas decorrentes de sua inclusão numa tradição em que o corpo da mulher associa-se aos traços do feminino na cultura, demarcados como são pelo contexto histórico. Talvez, o fenômeno que recorre ao termo teatro feminino em busca de visibilidade possa ser melhor compreendido sob a égide do nome ‘teatro das mulheres’. Ao menos, a definição ‘mulher’ distancia-se um pouco mais das categorias psicológicas estimuladas pela cultura e permanece mais preservada de acepções relativas a uma essência característica do sujeito mulher, formulada como um ‘jeito de ser’, uma ‘tendência’, ou qualidades da ‘feminilidade’ (ROMANO, 2009, p. 149).

Para a pesquisadora, o termo teatro da mulher ou das mulheres não dá conta de expor de que maneira o corpo feminino em cena aponta para as diferenças políticas e materiais entre os gêneros ou provoca consequências para além do espaço cênico. Em seu ponto se vista, a pluralidade deste termo pode englobar também o teatro feminista, como uma possibilidade de ação que se refere mais especificamente a uma intervenção política, que não ignora a performance de gênero na cultura e na sociedade. Compondo esta pluralidade, o termo teatro feminino sugere uma forma mais conciliadora, sem muitas possibilidades críticas, desviando da resistência da sociedade em relação a tudo que se remete ao feminismo.

Vincenzo (1992) em sua obra *Um Teatro da Mulher*, em que ela analisa a dramaturgia feminina brasileira a partir dos anos de 1960, não utiliza em nenhum momento o termo teatro

feminista, muito embora considere que esta nova dramaturgia estava completamente contaminada pelos ideais feministas e pelo momento político do Brasil:

> O certo é que os movimentos feministas – vindos do começo do século, ou antes até, e impulsionados por novos e variados fatores nos tempos atuais – renasciam em escala mundial e com novas feições. E concorriam poderosamente para a formação de uma nova mentalidade. Seus efeitos repercutem, ainda que indiretamente, na expressão feminina em todos os campos. No Brasil repercutem particularmente em obras teatrais, uma vez que o teatro, entre nós, assumira mais do que nunca a feição de um espaço de denúncia e debate, sendo que isso, possivelmente, era o que atraía para ele as mulheres, nesse momento (VINCENZO, 1992, p. 17).

Vincenzo (1992) associa dois fenômenos quase concomitantes, que seriam a dramaturgia feminina que começou a apontar no Brasil e os movimentos feministas que renasciam na década de 1960. Esses movimentos reivindicavam também a ampliação de espaços para atuação feminina em todos os campos, em especial na vida universitária e em abordagens de temas referentes às mulheres.

Segundo a mesma autora, com o clima de luta contra a repressão violenta que atingia a todos no Brasil, principalmente a vida cultural, as mulheres encontraram oportunidades no teatro para criar um foco de resistência, e isto justifica as preocupações políticas e sociais que apareciam em suas primeiras peças.

Neste mesmo momento começaram a aparecer também novas autoras de teatro, referindo-se à sua própria condição feminina. De acordo com Vincenzo (1992), até então, a dramaturgia brasileira só registrava nomes de homens, com algumas pontuais exceções, o que parece comum também à dramaturgia internacional.

Elaine Aston (1995), por sua vez, defende que a fraca notabilidade feminina na dramaturgia internacional está atrelada também ao impedimento histórico (por parte dos homens) das mulheres fazerem parte do teatro, e explica que o problema não é somente a baixa representatividade feminina, mas também o fato de que as obras de mulheres foram esquecidas pela história.

Essa nova dramaturgia nacional emergente, analisada por Vincenzo, apresentava textos e propostas teatrais diferentes em muitos aspectos do que vinha acontecendo na cena teatral brasileira. Vinculando esta eclosão da dramaturgia feminina nos anos 60 ao renascimento do movimento feminista e um momento muito específico da vida política e social do Brasil, Vincenzo propõe contribuir com um “registro da participação incomum de um grupo de mulheres na vida teatral brasileira” (VINCENZO, 1992, p. XXI).

A autora comenta um artigo de Sábato Magaldi publicado em agosto de 1969, em que o crítico faz um balanço teatral daquele ano, destacando a dramaturgia brasileira. Dos quatro lançamentos significativos citados por ele, três eram assinados por mulheres, muito embora Magaldi não se detenha no significado da participação feminina neste momento de "maturidade do nosso palco", como diz ele, e se mostra entusiasmado pelo surgimento de jovens dramaturgos, com obras que apresentam traços de autenticidade e expressividade individual, em um tom quase confessional. Mais tarde, no prefácio do livro *Da Fala ao Grito*, de Leilah Assunção, Magaldi expressa sua opinião sobre estes jovens dramaturgos que surgiram em 1969: "uma geração que não concordava em pautar-se por fórmulas gastas e mandamentos vazios, sem nunca perder de vista o equilíbrio entre o particular e o geral, o indivíduo e a sociedade" (VINCENZO, 1992, p.6).

Tratando deste aspecto individual e coletivo trazidos nos textos femininos desta nova dramaturgia, Vincenzo (1992) propõe rever o que foi o dito "teatro político" e o que ele significou, para analisar como a nova dramaturgia se coloca em relação a ele e o que traz de novo. Entende-se que o teatro político da década de 1960 era basicamente o teatro feito pelo Arena e pelo Oficina.

A autora menciona Roberto Schwarz para contextualizar a vida política e cultural brasileira pré e pós 1964, em que o teatro é tratado como a manifestação mais expressiva da atividade cultural de então. Segundo Vincenzo (1992) desde o final dos anos de 1950 o teatro vinha tentando romper com formas tradicionais e buscando novas estéticas para tratar de problemas sociais e políticos de então. Com isso o Arena e o Oficina despertaram interesse em um novo público, formado principalmente por estudantes. A partir do golpe de 64, apesar da censura e interdições de obras, o movimento cultural de esquerda ainda consegue manter meios de luta e protesto, contribuindo para a criação de uma geração anticapitalista.

> Enquanto o trabalho do Arena suscitava debates, este teatro provocará polêmicas acirradas. O caso do Oficina, agora, não é atrair o público, também ele parte daquela burguesia 'burra' cuja desagregação o palco ritualiza, mas ao contrário massacrar esse público. Pode-se dizer que, enquanto o Arena funda uma relação politicamente positiva com seu público, o Oficina põe sinal negativo diante da plateia em bloco (VINCENZO, 1992, p.11).

A partir de 1968, com o AI-5, acontece um endurecimento do regime militar, aumentando a brutalidade da polícia, a perseguição e a tortura, e estes acontecimentos

deixaram duras marcas nas obras dos autores desta época, incluindo as dramaturgas brasileiras, que participavam ativamente desta forma de resistência e luta.

Segundo Vincenzo (1992) as análises sobre o teatro brasileiro deste período apontam para um teatro de cunho fortemente político, apesar de diferente do que estava sendo feito anteriormente em relação à dramaturgia e ao processo de produção, pois embora se aproximasse da forma tradicional, colocava em questão a condição existencial dos indivíduos na sociedade, frisando que estes sujeitos só são como tais porque foram transformados pelo regime político em que vivem. Deste ponto de vista, esta nova dramaturgia se configura como resposta política ao momento histórico tanto quanto a do Teatro de Arena ou Oficina, pois trata-se de expor a burguesia às suas próprias questões, analisando seu interior, gerando identificação, reflexão e crítica. Nas palavras de Vincenzo: “o sinal da relação deste teatro com seu público não será nem positivo como o do Arena, nem negativo como o Oficina: indicará antes uma operação de natureza diferente: a de uma ambiguidade, de um jogo dialético de repulsa e prazer” (VINCENZO, 1992, p. 13).

Essa nova dramaturgia feminina converge para o caráter político também pelo conflito que se apresenta direto no confronto entre as personagens, que revelam suas posições e vivem as ideias políticas e sociais, embora isto não ocorra em direção ao público com quebra da ficcionalidade como no método bretchiano presente nos espetáculos do Arena e Oficina. Sendo assim, essas quebras se dão em outros níveis, não se assumindo como discursos e impossibilitando a separação dos planos individuais e sociais.

Pode-se dizer que a dramaturgia feminina que surge a partir dos anos 60 tem um caráter duplamente político, “apresenta uma impregnação política que é comum a toda a nova dramaturgia, mas impregna-se paralelamente do sentido de uma outra política: a do feminismo contemporâneo, cujo ar se respira de fins da década de 60 para cá” (VINCENZO, 1992, p. 18).

É a partir das obras destas autoras que alguns assuntos são tratados por mulheres com uma linguagem aberta, agressiva, e pela primeira vez as questões femininas são abordadas sem sentimentalismos diante de um público, plantando a semente da revolução das mulheres.

Sobre esta presença feminina no teatro, Vincenzo (1992) aponta que se trata de uma manifestação da expressão artística da mulher em um campo que até então não se tinha muita abertura, além de trazer para os textos teatrais a postura e a posição feminina diante do mundo

e das questões políticas que pulsavam no Brasil nesta época. Estas mulheres revelam, em suas obras, uma consciência política do momento histórico em que vivem, atentas ao social e à deterioração das relações, colocando suas personagens neste contexto. Logo se vê que a aproximação entre arte e feminismo evidencia a relação entre as demandas das políticas feministas e as elaborações estéticas de artistas que foram influenciadas por tais inquietações.

Um dado curioso e intrigante trazido pela autora em relação à esse conjunto de novas dramaturgas é a respeito da possível classificação de suas obras como feministas. Segundo Vincenzo (1992) algumas respondem com uma afirmação explícita enquanto a maioria delas nega veementemente. Possivelmente este fenômeno esteja ligado ao desprestígio que afetou algumas correntes do movimento feminista, ridicularizado e desprezado. O que mais encabula é notar que nos dias de hoje ainda existe esta negação por parte de muitas artistas mulheres que preferem não associar suas obras ao movimento, por mais que estejam nitidamente imbricadas por seus ideais.

No site do Magdalena Project[4], não se encontra a palavra "feminismo" em nenhuma descrição. Em uma conversa informal com a aluna Lara Tatiane de Matos[5], Julia Varley – uma das mulheres que participa da organização do projeto – respondeu que o site é um espaço que atinge muitos lugares e funciona como porta de entrada para pessoas, e que, portanto, o primeiro contato com o projeto não poderia carregar algum tipo de imagem fechada para o grupo, por isso o cuidado em não apresentar ligações com o movimento feminista, mesmo que ela, enquanto componente do grupo, seja feminista. Pode-se perceber a partir de sua resposta que o feminismo – ainda hoje – assume a forma de impedimento e trava para a difusão de um trabalho teatral focado em mulheres, onde se concentram as ideias do Magdalena Project.

Pensando a partir destas diferenciações entres os termos, a opção mais coerente com a pesquisa que se propõe aqui, seria utilizar o teatro feminista, que busca estabelecer um diálogo a partir de valores que rodeiam a mulher e seus papéis sociais, provocando a desestabilização dessas construções.

---

[4] O Magdalena Project é uma espécie de rede internacional de mulheres no teatro e na performance contemporâneos, que pretende aumentar a sensibilização para as contribuições das mulheres para o teatro e criar estruturas artísticas e econômicas para apoiar as redes que permitam às mulheres trabalhar.

[5] MATOS, Lara Tatiane de. Teatro feminista no Brasil: Loucas de Pedra Lilás. Projeto de pesquisa "Poéticas do feminino e do masculino: a prática teatral na perspectiva das teorias de gênero". Orientação da prof. dra. Maria Brígida de Miranda. Florianópolis: Udesc, 2008.

A proposta de Miranda (2016), que dedica o seu trabalho prático e teórico ao teatro feminista, é a de que, entendendo o movimento feminista como não homogêneo, linear e único, possamos pensar assim também em relação ao teatro feminista, transformando o termo em um plural, com diferentes expressões, variedades, estéticas e práticas teatrais, mas ao mesmo tempo sendo possível pensar nessas práticas numa aproximação, como práticas de teatro político.

Segundo a autora o feminismo não se fecha apenas na temática da obra teatral, mas procura ir além das representações no palco e se tornar uma prática cotidiana, incentivando as estratégias para a igualdade nas relações de gênero. Sendo assim não há o feminismo apenas na criação da dramaturgia, mas há, principalmente, uma reformulação nos meios de produção, e torna-se comum a produção de textos a partir de improvisações ou experiências pessoais, com uma escrita cênica passeando pela autobiografia. De fato, uma das principais contribuições das práticas teatrais feministas é o desenvolvimento de estratégias colaborativas e coletivas para a criação de espetáculos.

Observa-se que os grupos de teatro feminista apontados pela história apresentam como um dos pontos em comum as questões organizacionais internas, em relação à divisão de tarefas, decisões, discussões, caracterizando uma forma não hierarquizada e propondo um teatro engajado politicamente.

Para Miranda (2016), as práticas teatrais feministas expandem o leque das formas teatrais existentes, possibilitando diferentes realidades teatrais, desconstruindo narrativas tradicionais e quebrando limites entre teatro de texto ou teatro físico, transformando a prática cênica tanto na forma e conteúdo, como também nas estruturas de criação e trabalho, através, por exemplo do revezamento dos papéis de liderança.

Em conversa com alguns membros do *Grupo XIX de Teatro* foi possível localizar alguns procedimentos de criação similares aos praticados no teatro feminista. Embora não seja possível classificar o espetáculo *Hysteria* como tal, identificamos que a peça tem como tema principal as vidas reprimidas de mulheres que viveram no final do século XIX; a criação se deu através de um processo colaborativo não hierárquico, e notamos tanto na forma como no conteúdo rupturas com o teatro tradicional. Trataremos desses assuntos com mais detalhes nos capítulos que se seguem.

2 A CRIAÇÃO DE *HYSTERIA*

Reconhecendo no espetáculo *Hysteria* características aderentes também ao dito teatro contemporâneo, fez-se necessário contextualizar alguns aspectos abordados por teóricos que se debruçam nos estudos sobre a cena teatral contemporânea, para compreender o processo de criação da obra pesquisada. Não há aqui o intuito de dar conta de toda bibliografia acerca do teatro contemporâneo e seus principais autores, mas apontar os pontos mais relevantes da obra em questão que coincidem com estas teorias para depois, se possível, aplicar na análise do espetáculo.

Segundo Araújo (2008), o teatro contemporâneo há alguns anos vem se relacionando intimamente com a performance, sofrendo transformações e influências dela. Ele ressalta a utilização do conceito mais restrito de performance, enquanto *performance art*, não considerando o termo expandido abordado por Schechner, que considera também os rituais, cerimônias e apresentações da vida social.

Para Fernandes (2011) sobre esta suposta transformação da cena teatral, vários teóricos do teatro e da performance buscam elaborar conceitos e teorias acerca desses teatros que apresentam como traços característicos as fronteiras nebulosas entre artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance, e optam por processos criativos que não consideram o drama como chave fundamental para a sua composição. É notável também que esta nova forma de teatro que tem aparecido nos palcos contemporâneos brinca com limites e provoca fricções entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e performer.

Érika Fischer-Lichte (2008) também se debruça sobre este tema e afirma que a performance e o teatro contemporâneo se apresentam mais como processos e não como obras acabadas, argumentando que desde que o teatro foi contaminado por ações performativas, passou a ocupar o lugar de experiência, abdicando do posto de representação em que o espectador deve apenas observar e decifrar os códigos que são dados. Esse teatro transformado em experiência provoca variadas sensações, e não cabe mais ao espectador somente interpretar passivamente o que lhe é apresentado, e sim reagir a isto.

> A força da performance é: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com seu tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. (...) Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de

> experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situação que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (Fabião, 2008, p. 4).

O teórico alemão Lehmann (2013) em resposta a esta essa pluralidade da cena teatral contemporânea cria o termo teatro *pós-dramático* e ressalta que este conceito não trata de um teatro de significações, mas sim de intensidades e pulsão de presença, que não se encaixa na lógica da representação, e rejeita as categorizações do termo *pós-moderno*, que teriam uma conotação mais periódica, enquanto o pós-dramático se refere a uma estética teatral. O próprio autor do conceito *pós-dramático*, reconhece que este termo é "um mínimo denominador comum entre uma série de formas dramáticas muito diferenciadas, mas que têm em comum uma única coisa: ter atrás de si uma história, que é o teatro dramático" (LEHMANN, 2013, p. 233).

Para estruturar seu conceito, Lehmann parte da definição de teatro dramático, que para ele seria o modelo que segue a primazia do texto e obedece à lógica da imitação e ação, considerando que, ainda que seja constituído de variados elementos cênicos, é o texto dramático o responsável pela totalidade da narrativa. Seria um teatro de representação de uma ficcionalidade, apresentada por personagens que buscam imitar comportamentos reproduzindo a realidade em um palco fechado.

A teórica Ferál (2008) critica o conceito teorizado por Lehmann, justificando que os artistas buscam inspiração e influência na performance para criar os seus trabalhos, pautados mais na ideia de performatividade e experiência compartilhada do que no material dramatúrgico, como observamos nas práticas teatrais clássicas ou tradicionais. Para ela, o teatro contemporâneo está contaminado pela linguagem da performance, e então ela propõe a utilização do termo *teatro performativo*, ao invés de teatro *pós-dramático*.

O conceito *teatro performativo* também procura dar conta do teatro contemporâneo, pois segundo Féral a forma dramática vem se enfraquecendo cada vez mais na produção teatral contemporânea, que tem se imbricado da linguagem da performance. O que a teórica defende é que o espetáculo contemporâneo propõe tensões entre a ideia de teatralidade e performatividade, considerando que teatralidade é o recorte feito pelo espectador para reconhecer que está diante de uma representação ficcional, enquanto performatividade seria justamente a ruptura com esta percepção, retirando do espectador as convenções e acordos

prévios com a linguagem teatral e o colocando dentro da ação com atitude produtiva sobre o que lhe é apresentado.

Podemos apontar algumas tendências da performance que aparecem na cena teatral contemporânea, como a simplificação de materiais e formas; utilização de dramaturgias pessoais e materiais biográficos, históricos ou documentais, dilatação da presença e da contribuição dramatúrgica do espectador, que não raro aparece como elemento fundamental na obra.

O Teatro da Vertigem é um bom exemplo para se falar sobre o teatro contemporâneo, pois trabalha com variados procedimentos performativos em suas encenações. O grupo utiliza em seus processos criativos a dramaturgia do ator, considerando-o um co-autor do espetáculo, que interfere e contribui na dramaturgia a partir de suas experiências e depoimentos pessoais, deixando de ser apenas intérprete. Outro procedimento utilizado pelo grupo, além da pesquisa dramatúrgica em sala de ensaio, é a escolha por ocupar espaços não convencionais para que a cena aconteça. A utilização de lugares não habituais, tirando espectadores e atores de suas áreas de conforto, estabelece uma nova relação com o teatro, relação de experiência criativa e performativa, em que o espectador é estimulado a posicionar-se e reagir, e não apenas observar com distanciamento. Este espaço aberto às possíveis interferências do espectador também coloca em alerta os atores, que precisam estar dispostos a lidar com o inusitado.

Nesse sentido, por evitar a ilusão da ficção e o uso de artifícios teatrais, e por buscar a intensificação da presença e do momento da ação, este acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores aproxima o teatro contemporâneo da performance. Segundo o diretor do Teatro da Vertigem, outro dado de aproximação entre performance e teatro:

> refere-se à minimização ou à ausência de hierarquia entre os elementos constitutivos da cena, no âmbito da performance. Tal perspectiva dialoga diretamente com as hierarquias móveis do processo colaborativo. Pois, como vimos, tal mobilidade ou flutuação entre as funções acaba gerando uma obra em que nem o texto, nem o ator ou a encenação têm caráter epicêntrico. Ou seja, a resultante do espetáculo – como no caso da performance – reflete uma alternância de dominâncias textuais, cênicas, interpretativas, etc. ao longo de sua apresentação (ARAÚJO, 2008, p. 254 e 255).

Aderindo ao termo proposto por Féral, devido às aproximações levantadas entre a cena contemporânea e a performance, Araújo nomeia este tipo de direção vinculada à performance como *encenação performativa*, que se preocupa menos com a amarração estética

do todo, dando prioridade à produção de experiência. Este tipo de encenação pretende uma interferência no espectador para que ele possa reagir e vivenciar a participação no processo que lhe é apresentado, buscando muito mais a produção de presença do que de sentido.

Diante desses diversos aspectos convergentes entre a cena teatral contemporânea e a performance, elegemos quatro pontos que nos chamam atenção na peça *Hysteria*, e que apresentam-se como diferenciais na obra: processo de criação; utilização de documentos e arquivos para compor a cena; espaço cênico não convencional e a relação com o público.

2.1 PROCESSO COLABORATIVO: UM MODO DE PRODUÇÃO

Durante a década de 1960 o Brasil vivia uma fase de tensão e agitação política, e neste contexto, com objetivos de resistência e alternativa para discutir o quadro social do país, tivemos a efervescência de teatro de grupo, que chegaram com propostas de dramaturgias e encenações nacionais, muitas vezes com o propósito de retratar assuntos e questões do momento.

Segundo Fischer (2003), os grupos que nascem neste contexto, entre eles o *Arena*, *Oficina*, *Opinião*, entre outros, "difundiram uma série de revisões no trato cênico, na dramaturgia e na organização interna das equipes e, principalmente, na postura ideológica do teatro de equipe nacional" (FISCHER, 2003, p. 8).

Ainda segundo a autora, no final da década de 60, Zé Celso propõe ao *Oficina* uma perspectiva de criação coletiva para o grupo, baseando-se no teatro experimental que estava acontecendo nos Estados Unidos e Europa. Com este intuito o diretor convida o grupo norte-americano *Living Theatre* para realizar uma experiência coletiva com os membros do *Oficina*. Neste encontro o grupo estrangeiro compartilhou suas experiências adquiridas durante o exílio na Europa, em que a obra nascia da colaboração dos membros da equipe, deslocando o lugar do dramaturgo e dando ênfase à criação coletiva. Esta troca funcionou como uma injeção de ânimo para o grupo brasileiro, que passa a movimentar o teatro nacional e inserir este novo modelo de criação coletiva.

A partir disto, o próximo espetáculo do *Oficina – Gracias, Señor* (1972) – já acontece a partir de uma reestrutura interna, com novas propostas de divisão de trabalho, investigação

coletiva e relação com o espectador. “Assim, o teatro antropofágico do *Oficina* envereda-se pelo caminho da criação coletiva, pelas formas anárquicas de organização teatral e pela negação da autoridade cerceadora” (FISCHER, 2003, p. 12).

Uma obra feita a partir de uma criação coletiva é fruto de contribuições e ideias de todos os integrantes do grupo, desconsiderando a hierarquia do teatro tradicional e considerando a opinião de todos igualmente.

> Essa forma de criação é reivindicada como tal por seus criadores desde os anos sessenta e setenta. E está ligada a um clima sociológico que estimula a criatividade do indivíduo em um grupo, a fim de vencer a 'tirania' do autor e do encenador que tendem a concentrar todos os poderes e tomar todas as decisões estéticas e ideológicas (PAVIS apud FISCHER, 2003, p. 14).

Nesta forma de criação coletiva o texto e a encenação surgem juntos na sala de ensaio, a partir de improvisações e experimentações, e o diretor assume uma função catalisadora, em que facilita e organiza o processo, podendo ou não contar com a ajuda de um dramaturgo.

Fischer (2003) pontua a visão do artista Fernando Peixoto, que entende que a criação coletiva pode ser de duas formas: a) próxima à ideologia do anarquismo, em que todos os membros devem participar igualmente do processo, sem a presença de uma figura de autoridade no grupo; ou b) contando com a participação de todos os membros, mas mantendo a figura de um organizador ou encenador, conservando a divisão de tarefas de acordo com as habilidades e interesses dos integrantes. Para Fischer (2003) esta segunda forma é a que mais se aproxima dos processos colaborativos como tem sido feito pelas companhias atuais, embora cada grupo apresente particularidades nas suas criações.

Em obras que resultam de criações coletivas tem-se um ator expandido, ampliado, que deixa de apenas seguir uma instrução e interpretar um personagem e passa a propor junto com o grupo, assumindo outras funções, contribuindo com a criação do texto, construção do cenário e confecção do figurino, por exemplo.

A improvisação nos processos colaborativos ganha uma importância especial, pois é a partir dela que surgem os conteúdos que serão organizados pelo diretor para então serem absorvidos ou não pelo espetáculo. É comum que este tipo de obra, após ser apresentada ao público, receba interferências da relação entre ator e espectador, e ganhe novas nuances e adaptações.

Para Fischer (2003) o teatro de grupo, com esta forma de criação coletiva:

> Torna-se um fenômeno da cena dos anos 90, difundindo-se por toda extensão do território nacional, como alternativa não apenas de resistir às dificuldades econômicas, mas como perspectiva de artistas, coletivamente, empreender suas atividades e pesquisas (FISCHER, 2003, p. 28).

Neste contexto, passou a usar-se o termo processo colaborativo para identificar estas criações coletivas que estavam acontecendo com os teatros de grupo, e embora não tenha um conceito claro e definido, o termo refere-se à prática coletiva, que integra ator, diretor e dramaturgo, que borra os limites hierárquicos de cada função e rompe com a organização tradicional que colocava o diretor ou encenador como detentor do poder de decisão e autoria da obra teatral. A ideia é que todos os artistas envolvidos no processo de criação possam contribuir nos diversos aspectos que abrangem uma obra teatral, como na luz, cenário, figurino e dramaturgia, complementando cada função, com mais liberdade de criação e elaboração do espetáculo.

> Até o momento, notamos que o processo colaborativo aproxima-se às proposições auferidas por algumas companhias que integraram o panorama teatral dos anos 70. Equivale dizer que, sob influência dos movimentos de teatro de grupo das décadas anteriores, o processo colaborativo é uma variação, um desdobramento da criação coletiva. [...] Araújo distingue o processo colaborativo do modelo de criação coletiva, no aspecto de ser a autoria da criação compartilhada sem, no entanto, anular ou ampliar determinadas funções (FISCHER, 2003, p. 40 e 41).

A partir do estudo de Fischer, percebe-se o tempo todo equivalências entre criação coletiva e processo colaborativo, pois cada companhia tem suas peculiaridades na forma de trabalhar, delimitando às vezes mais e às vezes menos cada função dentro do trabalho de grupo, havendo também a possibilidade de transitar entre funções. O que nos importa mais neste ponto é pensar a criação do espetáculo *Hysteria* e encontrar características que aderem às formas de trabalho coletivas, onde os membros do grupo tinham possibilidades iguais de propor e criar, contribuindo com a dramaturgia e as provocações que surgiam na sala de ensaio, conforme diz Lubi (Luiz Fernando Marques) que responde como diretor do espetáculo:

> O processo foi caminhando com muita participação das meninas obviamente, então eu dava alguns estímulos e elas traziam coisas, respondiam com o corpo, com texto - não é à toa que a gente assina a direção os seis juntos[6] (MARQUES, 2018).

Neste contexto podemos pensar o ator em sua função expandida, deixando de ser intérprete e sendo co-autor do espetáculo. Lubi conta que a criação e dramaturgia é assinada

[6] Luiz Fernando Marques em conversa com a pesquisadora Mariela Lamberti de Abreu em 3 de julho de 2018.

coletivamente[7], pois as cinco atrizes e ele escreveram e selecionaram o que ia entrar para o espetáculo, a partir de uma dramaturgia em processo, que ia sendo construída à medida que as improvisações aconteciam. Esta função expandida do ator lhe confere maior comprometimento com a produção da obra, exigindo que ele esteja atento às escolhas dramatúrgicas que estão sendo feitas pelo grupo, acompanhando o desenvolvimento da criação a partir dos estímulos que são gerados, e nesta perspectiva, cabe ao diretor/encenador provocar o grupo, coordenar as atividades e filtrar o que apareceu na sala de ensaio para tecer a obra de forma coesa respeitando a participação de todos os membros.

Pesquisando sobre a origem do termo processo colaborativo, Fischer (2003) informa que o Teatro da Vertigem foi uma das primeiras companhias brasileiras a se apropriar deste termo, embora os integrantes não saibam identificar com precisão a sua origem, e consideram que era o termo que encontraram para nomear a forma com que estavam trabalhando. Nota-se aqui a influência de Antônio Araújo, diretor da companhia Teatro da Vertigem, na maneira de trabalhar do *Grupo XIX*, que surge com o espetáculo *Hysteria* durante uma aula de Araújo no CAC[8]. Lubi conta que cursou a disciplina como aluno convidado, e foi lá que o grupo se uniu e nasceu a ideia de fazer o espetáculo, que estreou em 6 de novembro de 2001.

> Esse processo foi muito específico, porque ele não começou necessariamente com uma ideia de fazer um espetáculo. Ele começou dentro de um exercício da aula do Tó, do Antônio Araújo, no CAC e também era engraçado porque eu não era um aluno do CAC, eu estava como um aluno convidado, eu fazia EAD na época, e num primeiro momento ele nasceu de um exercício [9] (MARQUES 2018).

Neste contexto, é importante mencionar um dado apresentado por Fischer (2003) a respeito da universidade como berço de grupos teatrais. Em sua pesquisa ela aponta para alguns grupos que tem suas origens na universidade, devido ao ponto de encontro entre artistas, professores e estudantes que frequentam cursos técnicos ou superior em Artes Cênicas, a autora cita alguns exemplos, como o *Teatro de Arena*, o grupo *Lume* e a *Companhia do Latão* (embora tenha um elenco de origem diversificada, seu representante Sérgio de Carvalho iniciou sua pesquisa e experimentações no campus da USP).

> Essa estratégia de formação de grupos de caráter investigativo foi o que movimentou a gestão do Teatro da Vertigem por estudantes de teatro da Universidade de São Paulo. Por iniciativa de Antônio Araújo, o grupo inicia suas

[7] Criação e pesquisa: Gisela Millás, Janaína Leite, Juliana Sanches, Luiz Fernando Marques, Raissa Gregori e Sara Antunes.
[8] Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
[9] Luiz Fernando Marques em conversa com a pesquisadora Mariela Lamberti de Abreu em 3 de julho de 2018.

> atividades em busca de urna linguagem própria e do aprimoramento da formação dramática comum a todos os integrantes (FISCHER, 2003, p. 31).

Nesta perspectiva identificamos aqui a origem do *Grupo XIX*, que assim como o Teatro da Vertigem, nasce nas dependências da USP, a partir de uma aula do próprio Antônio Araújo, e segue com o desejo dos estudantes de continuarem a pesquisa por conta própria, desenvolvendo sua linguagem.

Para esta autora, o processo colaborativo que emerge com mais potência nos anos 90, torna-se uma tendência a partir das somas dos discursos e procedimentos criativos das décadas anteriores, e passa a propor diálogos com questões sociais, culturais e políticas de sua época, refletindo nas obras e na forma de organização do trabalho dentro das companhias. Ela ressalta que muitos grupos se formaram sob a perspectiva de pesquisas e metodologias, "o que confere ao teatro de grupo relativa importância para o desenvolvimento da cena brasileira contemporânea." (Fischer, 2003, p. 44)

> Assim, aceitamos o pressuposto de que o processo colaborativo é um modelo característico também na cultura de grupo das décadas anteriores, mas que volta revigorado e se torna urna tendência a partir dos anos 90. Averiguamos que o ponto diferencial entre processo colaborativo atual e o teatro de grupo dos anos 60 e 70 encontra-se no compromisso com a arte. Não se pretende dizer que os grupos das décadas anteriores não assumiam um comprometimento com suas realizações artísticas. Mas notamos que a maioria das companhias em vigor envereda-se, principalmente, pelos caminhos da pesquisa, pela aquisição de novas linguagens, na elaboração de uma dramaturgia nacional e por descobertas significativas através da investigação em grupo (FISCHER, 2003, p. 43).

A partir disto, pode-se pensar que o processo colaborativo favorece o desenvolvimento da liberdade e criatividade individual, ao mesmo tempo que os integrantes movem-se em conjunto, estimulados pelo coletivo e pelas regras internas que estabelecem. A organização interna nestas companhias que trabalham com o processo colaborativo se dá através da ética profissional necessária para a criação de forma produtiva, contando com aproximação e interferências entres as funções exercidas pelos membros.

2.2 DO DOCUMENTO À CENA

Podemos notar que uma parte considerável das práticas cênicas contemporâneas não pretende – a priori – criar um espetáculo teatral, principalmente quando falamos em trabalho

colaborativo que envolve longos processos de pesquisa. As experiências que surgem ao longo do processo muitas vezes tornam-se mais interessantes e urgentes que o objetivo de construir uma obra final, e na maioria das vezes os conteúdos que brotam na sala de ensaio se dão a partir de uma relação com o real, com o material humano, no *tête-à-tête*, através da investigação das realidades do outro.

Segundo Soler (2008), considerar o que vivemos ou o que foi vivido por outros é refletir sobre o valor da experiência como fonte de saber. Por isso, os registros de ocorrências são importantes. À medida que enxergamos nossas próprias vivências e experiências que nem são nossas, nos deparamos com registros e histórias que formam o inconsciente coletivo já existente, que constitui a humanidade, e que, desta forma, afetam nossas histórias.

Outra característica comum nos palcos contemporâneos é a opção por escritos e depoimentos pessoais, arquivos históricos, utilização de fotografias ou registros em vídeos, matérias de jornais e outros tipos de documentos que "comprovam" uma realidade. Talvez isso seja consequência da necessidade de compartilhar experiências verdadeiras, questionar limites entre realidade e ficção, expor estas práticas performativas diante de espectadores para gerar manifestações incômodas e indigestas, através de brutalidade, exposições de intimidades, cenas que causam constrangimento ou que abrem frestas para dúvidas se aquilo é "de verdade" ou não.

Segundo Fabião (2008) a relação com o público é consequência de aspectos performativos em que representação e realidade se confundem em dada situação, quando em uma cena elementos fictícios e não fictícios são aplicados, surgindo então faíscas de real, que fazem ocupar espaços fora da cena e ampliar qualidades particulares, ganhando força política para valorizar a experiência de cada um. Para um espectador disponível e aberto às experiências que a cena contemporânea pode lhe trazer, a teatralidade pode funcionar diluindo o real para torná-lo estético ou como um modo de sublinhar esse real para perceber nele o político em cena.

Segundo Salles (2005), podemos dizer que toda obra que utiliza documentos é, por um lado, o registro de algo que realmente aconteceu, e por outro, é a narrativa, uma retórica construída a partir do registro. Sempre oscilando entre documento e representação, quando seria mais adequado pensar que uma obra documental não pretende, necessariamente, reproduzir a realidade, e sim falar sobre ela. Desenvolvendo esta ideia ele observa que os

documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre como os artistas enxergam e mostram os outros.

Por não ser imparcial, uma obra documental não deve ser entendida como um discurso objetivo da realidade, mas sim como o olhar de alguém sobre outro alguém ou sobre algum fato. Neste sentido, a narrativa no teatro que utiliza documentos pretende não apenas contar uma história, mas apresentar um discurso a partir de um fragmento do real, emprestando eventos, fatos e pessoas que fizeram parte de uma realidade.

Lehmann (2007) aponta a irrupção do real como uma das características essenciais daquilo que chama de novo teatro. Entretanto o autor não encara o real em oposição ao teatral, pois para ele, sem o real não há o encenado. Na perspectiva da performance o real é escancarado, amplificado, mas o que marca esse conteúdo dentro da cena contemporânea é justamente a utilização de estratégias de incerteza, que cria uma zona de fronteira entre o real e o aparente, em que o público não sabe ao certo até que ponto o que é mostrado é real ou ficcional.

Embora não seja essa exatamente a proposta do *Grupo XIX* durante a criação de *Hysteria*, notamos que a utilização de documentos serviu para embasar e aumentar o grau de historicidade à cena, anexando fragmentos do real ao tecido teatral, abrindo frestas para infiltração de realidade. Os documentos neste espetáculo não aparecem na encenação, mas apontam na dramaturgia. Os arquivos policiais, registros médicos, diários e outros documentos serviram para construir as personagens a partir de mulheres reais, mesclando ficção e memórias pessoais das atrizes. Este material apresentado ao público causa o choque entre as realidades da época em que a peça se passa mescladas com as realidades das espectadoras, o tempo presente e suas questões ainda atuais.

2.3 RELAÇÃO COM O ESPAÇO CÊNICO

Fernandes (2003) aponta uma característica bastante importante no teatro pós-dramático (ou performativo), que seria a escolha de espaços públicos para a realização de seus espetáculos. Um exemplo brasileiro que ilustra bem esta características, como já falado, é o Teatro da Vertigem, que busca espaços não convencionais para encenar seus espetáculos, transformando o espaço em protagonista, potencializando suas temáticas. Podemos colocar

como outro exemplo o grupo analisado neste trabalho, *Grupo XIX de Teatro*, que bebe na fonte do Vertigem, dada a influência do diretor Antônio Araújo na criação do espetáculo *Hysteria*, que acontece em um casarão antigo, fugindo completamente do palco, além de buscar a participação do público, que interfere e cria junto à medida que assiste e participa da obra. O espaço é também protagonista, visto que cada janela, pilar, banco e parede compõem a encenação. Muitos grupos contemporâneos buscam espaços urbanos de uso público para suas apresentações, dando lugar a uma confrontação com a realidade social, contaminando a encenação de alta carga política, principalmente quando desviam as apresentações para lugares periféricos da cidade, evitando os circuitos mais frequentados pelo público teatral.

A escolha por um local específico e único, cheio de peculiaridades, exposto às interferências da cidade e do público, funciona de uma forma muito mais participativa na obra do que um cenário, pois traz o inesperado, a experiência de perceber aquele terreno, o caminho não percorrido normalmente, o solo, o tipo de sapato que se usa, e cria-se, então, um diálogo incorporado à obra.

> Deve-se ter em mente que o elemento inesperado na performance é inesperado não só para o espectador, [...] mas também e primeiramente ao artista de performance, cujo trabalho sempre tem um aspecto de inesperado (GLUSBERG, 1987, p. 83).

Evill Rebouças trabalha com a questão de encenações contemporâneas em espaços inusitados, e coloca algumas perguntas dignas de nossa reflexão:

> Qual o grau de interferência do local da representação em suas criações? Até que ponto a carga semântica de um edifício ou de seu entorno são utilizados pelos criadores? Como a arquitetura do prédio é integrada a cena, além de abrigar a encenação? De que forma os intérpretes se colocam diante dos assuntos escolhidos, levando em consideração os valores impregnados no espaço e no entorno? (REBOUÇAS, 2018, p. 1).

Rebouças afirma que a localização de um teatro “agrega valores semânticos da cidade”, ou seja, o espaço da representação depende de onde ele se encontra, além de envolvimentos afetivos, expressões estéticas e situações financeiras. Esses valores interferem nos conteúdos dos temas abordados em cada espetáculo, e desta forma a ficção ganha diferentes nuances em função das especificidades do edifício e da população que circula ou mora nesses lugares. (REBOUÇAS, 2018, p. 3)

A arquitetura do prédio em que se escolhe realizar uma encenação também deve ser considerada como fonte de discurso, pois pode causar interferências nas escolhas do grupo.

Outro elemento que vale considerar são as relações entre distância e proximidade do espectador com a obra, fisicamente e espacialmente falando, que interferem no discurso da cena, dependendo se o espectador está perto ou longe, dentro ou fora do espaço de representação, se está iluminado por um refletor ou não.

Para Rebouças, uma questão importante nas experimentações com os espaços cênicos não convencionais é:

> explorar os significados de cada local como ponto de tensão entre o tema abordado e a historicidade do local. Nesse sentido, a carga histórica dos espaços é utilizada em conjunto com a ficção para suscitar ao espectador questionamentos em relação aos assuntos discutidos, mas não necessariamente precisa existir uma verossimilhança entre tema e ambiente ocupado, entre as personagens e as situações mostradas (REBOUÇAS, 2018, p. 7).

Nota-se que nas encenações contemporâneas o que pretende-se através dos espaços é provocar tensões entre o local da encenação e os temas, para que o espectador perceba o que é proposto e assuma uma postura ativa durante a narrativa. O que vemos a partir de variados exemplos de grupos contemporâneos brasileiros que utilizam espaço alternativo para a representação é que não é incomum que ocorram mudanças nas cenas devido a novas descobertas em relação à arquitetura ou a historicidade do lugar, como é o caso de *Hysteria* ao viajar por diferentes cidades, buscando locações que servissem ao espetáculo e trabalhando lá as devidas adequações.

Segundo Rebouças, isso se dá porque

> entendemos que o ato teatral é uma via de mão de dupla, estruturado pela vontade de transformar e sermos transformados: um pressuposto ideológico que implica em estar aberto para tocar e ser tocado e que interfere diretamente nas dramaturgias do espetáculo (REBOUÇAS, 2018, p. 8).

2.4 RELAÇÃO COM O ESPECTADOR

Pode-se notar que outro elemento bastante presente no teatro contemporâneo é a construção de atmosferas em que o espectador seja provocado, exigido criativamente a partir de diferentes estratégias de linguagens cênicas.

Cohen (1998) nos fala das vozes que aparecem em uma obra teatral, que seriam a voz do texto, a voz do ator (enquanto criador) e a voz do encenador, que organiza a *mise-en-scène*. Ele acrescenta uma quarta voz, a do espectador, que ele chama de voz do receptor-

autor, que se expressa também através da interatividade, da relação com atores e com a obra, interferindo nela, não se colocando de forma passiva, mas participando do que vê. Podemos notar nitidamente essa quarta voz no espetáculo *Hysteria,* em que a voz da plateia passou cada vez mais a participar da encenação, sendo um elemento indispensável para o funcionamento da obra.

Existe uma camada de porosidade – como diz Lubi, diretor do espetáculo – nas dramaturgias do *Grupo XIX de Teatro*, referindo-se à recepção do público, que não vai apenas assistir a um espetáculo, protegido pela quarta parede, mas acaba participando da encenação no desenrolar da narrativa. Através de estratégias pensadas para que a interação aconteça, a plateia funciona como mais um elemento de composição na dramaturgia, possibilitando momentos de irrupção do real nas encenações do grupo.

Não apenas nos espetáculos do *Grupo XIX*, mas em diversas obras de companhias contemporâneas podemos perceber a rejeição à passividade da plateia, que antes se protegia pela quarta parede. As encenações são pensadas para criar atmosferas que agucem os sentidos dos espectadores para além da escuta e do olhar, valorizando sensações – muitas vezes desconfortáveis ou constrangedoras – através de sensações, cheiros, experiências táteis e gostos. Mesmo em espetáculos que se passam dentro de salas de teatro é possível criar camadas de experiências sensoriais e sinestésicas para deslocar o espectador do lugar de quem apenas vê.

O que é colocado na obra Lehmann (2013) são experimentos teatrais que não se contentam mais com esta forma tradicional de se contar histórias e buscam novas possibilidades de comunicação entre o espectador e o criador, em que o espectador passa a ter responsabilidade sobre aquele processo e até interferir nele, como parte da obra. Nesse tipo de apresentação o espectador fica livre na situação que se encontra, pode chegar perto dos artistas, pode interferir, criar um juízo de valores, participar e atuar com os outros, sendo responsável também pelo espetáculo.

> Faço parte desse jogo, mesmo que eu não seja obrigado a fazer parte desse jogo. Uma situação como essa é como uma situação política. Tem a ver com a relação que cada espectador estabelece com as coisas que estão acontecendo. [...] Isso se passa a partir de uma experiência artística, uma experiência que é possibilitada a partir da configuração específica que você tem lá, a partir de como o espectador está envolvido nesta situação, e que é uma situação que está relacionada com a forma como você recebeu isso (LEHMANN, 2013, p. 241).

Fernandes (2003) comenta sobre a “palheta estilística” do teatro pós-dramático, em que o discurso cênico pode apresentar uma dramaturgia visual e uma “cena auditiva”, composta por ruídos, vozes e músicas, possibilitando que o espectador tenha diferentes experiências de percepção. Outro procedimento possível é o jogo com os signos, que pode aparecer na economia dos elementos cênicos, repetições ou dilatação do tempo por exemplo, privilegiando o vazio, o minimalismo nos movimentos, criando fendas para que o espectador preencha, cobrando dele uma atitude produtiva, ativa (FERNANDES, 2003, p.25).

Uma das categorias do teatro pós-dramático mais trazida na obra de Lehmann refere-se à presença. Ele sugere que a presença esmaece a ideia de representação da realidade, pois a presença de um corpo vivo em cena torna-se uma realidade autônoma, que não precisa contar isto ou aquilo por meio de falas ou gestos, pois já se manifesta como potência real imediata, como “local onde se inscreve a memória coletiva” (LEHMANN, 2007, p. 153).

> Essa materialidade é ressaltada no teatro pós-dramático, que vive da oscilação entre presença e representação, performance e mimese, real sensorial e ficção, processo criativo e produto representado. É no vai e vem dessas polaridades que se estrutura a percepção do espectador desse novo teatro, colocado na posição ambígua de responder esteticamente ao que se passa em cena, como se assistisse a uma ficção teatral, e ao mesmo tempo obrigado a reagir a ações extremas, reais, que exigem dele uma resposta moral (FERNANDES, 2003, p. 29).

É comum se pensar no teatro como arte da presença, pois o ator e o público precisam estar presentes, diferente de outras artes, e portanto, se estabelece uma relação diferente do que seria com um filme, um quadro ou uma estátua. São corpos vivos, pessoas trocando presenças, e não é possível reduzir essa pessoa àquele momento, pois sempre há a possibilidade do que ela pode ser. “Porque uma pessoa pode se transformar, numa outra situação, em outras condições” (LEHMANN, 2013, p. 252).

Sobre sua possível conotação ou engajamento político, Lehmann supõe que no teatro pós-dramático o aspecto político está na revolução perceptiva e não necessariamente no tema, pois provoca-se a percepção domesticada pelas mídias de informação através de suas formas transgressoras.

Lehmann cita Lukács justificando que o que é realmente social na arte é sua forma, portanto, o teatro ser considerado político não está diretamente relacionado ao fato de abordar temas e conteúdos políticos, mas sim ter a forma política. Segundo ele, não basta colocar em

cena informações de jornal, pois não é isso que nos falta, não é isto que a arte precisa dar cabo.

> E eu acho que o teatro tem pouca chance de ter, de fato, um efeito político simplesmente a partir da utilização dessa informação, que é a informação cotidiana, diária sobre o político. Para mim, a coisa mais importante é como trabalhar essas informações. Política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões (LEHMANN, 2013, p. 234).

De acordo com Lehmann, esta questão de alterar a forma de percepção das questões políticas e interferir nessa percepção, já era uma proposta presente nas obras de Brecht, Heiner Muller e outros criadores que também trabalharam com teatro político.

A cena contemporânea vem utilizando elementos políticos, sociológicos e antropológicos na prática artística, e para Lehmann (2013) isto é também uma prática política, pois esses criadores podem estar engajados em movimentos sociais, instituições ou organizações por reformas e mudanças. Logo, este caráter político pode emergir na cena, não necessariamente no conteúdo, mas talvez na forma, interferindo na percepção do público.

Diminuindo o grau de ficção e ilusão causada por artifícios de iluminação e sonoplastia, aumenta a presença de quem participa do jogo cênico (artistas e plateia) e exige do espectador um engajamento na cena, uma experiência performativa de criação e significação. Desta forma o espectador torna-se um elemento essencial na narrativa, estimulado a posicionar-se, a fixar ou desviar o olhar, revoltar-se, reagir, rir, emocionar-se. São estratégias que sugerem tomadas de posições imediatas, no ato da experiência.

3 HISTERIA E *HYSTERIA*

O tema central que perpassa o espetáculo é a mulher e suas relações com a sociedade em transição entre os séculos XIX e XX. Desejos reprimidos, questões de sexualidade, corpo, liberdade cerceada e os papeis impostos de mãe e esposa. Diante disso tornou-se necessário abordar estes temas com um olhar feminista sobre estas questões, que embora sejam contextualizadas há mais de cem anos, ainda nos parecem tão atuais em determinados aspectos. Selecionamos algumas questões relevantes que se fazem presentes na peça e os principais autores que se debruçam sobre os temas para embasar a análise do espetáculo.

3.1 HISTERIA E SEXUALIDADE FEMININA

Uma ideia muito disseminada no século XIX é a de associação entre mulher/natureza e homem/cultura – muito questionada pela teoria crítica feminista – que negam o acesso à cidadania às mulheres a partir da justificativa da suposta diferença biológica entre os sexos. Esta dicotomia que identifica o homem como relacionado ao racional/cérebro/decisão, enquanto coloca a mulher ligada à sensibilidade/afetividade/coração, qualificam a mulher como frágil, doce, submissa, sendo que qualquer uma que apresentasse características diferentes disso, era colocada como anormal, com comportamentos desviantes, principalmente se estivessem relacionados à sexualidade.

De certo modo, pode-se dizer que a sociedade se organiza a partir destas supostas diferenças biológicas, de tal forma que existir se resume, antes de tudo, a ser homem ou ser mulher. Essa concepção parte do princípio de que há dois corpos opostos, que diferem-se não apenas no seu sexo, mas em todo aspecto concebível do corpo e da alma, físico e moral. (LAQUER, 2001).

Para Butler (2010), o gênero ganha vida de forma performativa a partir dos gestos, olhares, roupas e por um conjunto estilístico que lhe é próprio. A partir desta perspectiva se esse tal corpo-homem ou corpo-mulher fracassa nas idealizações normativas do seu gênero ele é colocado à margem do considerado normal, portanto, se comportando como um corpo abjeto, que causa estranheza e não se encaixa aos padrões esperados, desestabilizando a

regulação das práticas identificadoras. Butler defende que o gênero social origina a evidência do sexo biológico, e não o oposto, assim ela enfatiza que: “Não há identidade de gênero atrás de expressões de gênero; esta identidade é performativamente constituída pelas próprias expressões que deveriam ser seus resultados” (BUTLER, 1990, p.25).

Para Foucault (1988/1999) o corpo só ganha significado a partir de discursos nas relações de poder. Esta ideia coincide com o pensamento butleriano de que é impossível acessar a materialidade corpórea, visto que o corpo está vinculado – e aprisionado – desde o início a significados e valores já construídos. Segundo Foucault (1988/1999), que se dedicou incessantemente ao estudo deste tema, todo discurso relacionado ao sexo está sempre embutido de relações de poder. A partir do século XVII houve uma efervescência discursiva a respeito do sexo e sexualidade, e para Foucault, estes discursos deslocaram a ideia de controle sexual como se pertencentes apenas ao campo do pecado, culpa ou moralidade, e passaram a associar também a ideia de normal e patológico.

Neste contexto Foucault coloca que entre os séculos XVII e XVIII a Europa assumiu uma estratégia de administrar corpos e gerir a vida humana por meio de intervenções e formas reguladoras de controle, o que ele define como biopolítica da população. Os governos passaram a observar a necessidade de se criar uma forma de controle sobre a natalidade, idade do casamento, padrão de relações sexuais, e assim, o futuro da sociedade dependia da maneira como cada pessoa usava seu sexo. Por consequência, outras formas de saberes ganharam foco, controlando os discursos sobre a sexualidade, tais como a medicina, psiquiatria a justiça penal e a pedagogia, configurando a era do biopoder a partir de diversas técnicas para alcançar a sujeição de corpos e o controle da população. Segundo este autor, é possível distinguir a partir do século XVIII algumas estratégias de controle do sexo, sendo os principais a histerização do corpo da mulher, a pedagogia do sexo das crianças, a socialização das condutas de procriação e psiquiatrização do prazer perverso (FOUCAULT 1988/1999 p. 99).

De acordo com Engel (2004) a sexualidade e o corpo feminino sempre aterrorizaram os médicos, tornando-se alvo das intervenções normalizadoras da psiquiatria. Existia nessa época a crença em torno da menstruação como fator associado à loucura e determinante como indicador de doença mental, chegou-se até a utilizar o termo *loucura menstrual* para referir-se a comportamentos atípicos de mulheres, sendo informação importante para colocar nas fichas médicas e relatórios periciais.

Com estas ideias que guiavam a medicina nesta época, tinha-se a hipótese de que a maternidade seria o remédio mais eficaz para prevenir ou curar os distúrbios psíquicos relacionados à sexualidade.

> A maternidade era vista como a verdadeira essência da mulher, inscrita em sua própria natureza. Somente através da maternidade a mulher poderia curar-se e redimir-se dos desvios que, concebidos ao mesmo tempo como causa e efeito da doença, lançavam-na, muitas vezes, nos *lodos do pecado*. Mas, para a mulher que não quisesse ou não pudesse realizá-la – aos olhos do médico, um físico, moral ou psiquicamente incapaz – não haveria salvação e ela acabaria, cedo ou tarde, afogada nas águas turvas da insanidade (ENGEL, 2004, p. 283).

Esta crença médica levava a crer que o instinto materno anulava o apetite sexual, e sendo assim, a mulher que sentisse desejo ou prazer sexual, era enquadrada como anormal. Estes pressupostos foram sendo colocados em xeque nos últimos anos de século XIX, contestando as ideias de que a mulher seria um ser assexuado ou anestesiado sexualmente, e que a ausência da vida sexual poderia até trazer consequências trágicas para as mulheres, por isso, recomendavam o casamento, para que elas tivessem uma vida sexual nos limites do matrimônio, evitando a masturbação.

Buscando em diferentes fontes, encontramos definições bastante semelhantes para histeria na virada do século XIX para o século XX, todas relacionando a doença à sexualidade, corpo, mulher e útero. Segundo Engel (2004), Philippe Pinel, médico considerado por muitos o pai da psiquiatria, entendia que as mulheres ficavam loucas irrecuperáveis se praticassem exercício inadequado de sua sexualidade, como devassidão, homossexualidade e masturbação. Estes comportamentos ligados aos mistérios que povoam o imaginário masculino acerca das mulheres despertavam curiosidade, fascínio e medo nos médicos e intelectuais.

A história da histeria tem início com os antigos gregos e egípcios, que baseavam-se na ideia de que o útero era capaz de se mover pelo corpo da mulher, perturbando-a física e mentalmente. Appignanesi (2008) cita uma observação de Platão, em que ele afirma que o ventre é um animal que deseja gerar crianças, e quando permanece infértil fica perturbado e percorre o corpo, levando a vítima à falta de ar e angústia extrema. Supõe-se que com o cristianismo a histeria adquiriu uma configuração sobrenatural, com sinais de possessão demoníaca, e só com a Renascença a histeria voltou ao campo da medicina. Segundo Appignanesi, Pinel sugeria que o melhor tipo de tratamento para a histeria era muito exercício físico, e no caso de mulheres jovens, o casamento. Alguns médicos e pesquisadores

afirmavam que a histeria também podia ser encontrada em homens, embora com menos frequência.

A histeria começou a ganhar atenção na França em um momento ferozmente republicano, em uma sociedade transitória, com camponeses e imigrantes chegando na capital, misturando ricos e pobres e dando à cidade um senso de desgoverno. Nesse contexto, a histeria passa a ser o diagnóstico favorito de uma *Belle Époque*, em que se acreditava que era possível comprovar que os episódios de possessões demoníacas de mulheres eram na verdade aspectos desta doença, e passaram a ser exibidos ante um público cada vez mais curioso e crescente, composto por médicos, escritores, artistas e *socialites* de Paris (APPIGNANESI, 2008, p. 135).

> Para as mulheres, cujos papéis e potencial psicossexual eram regulados pela Igreja e as convenções, as mudanças de uma sociedade tradicional para uma moderna traziam uma carga dupla de dificuldades. As mulheres não eram mais a velha versão do seu sexo, tratado como criança e confinado ao lar, ao menos se pertenciam aos escalões médio e superior da sociedade. Nem era ainda o novo: a emancipação precisaria da Primeira Guerra Mundial para dar um substantivo passo à frente. Histeria, o diagnóstico mais em moda na última metade de século, lhes servia. Ela descrevia uma loucura sexualizada cheia de contradições que podiam representar todos os papéis femininos e assumir uma variedade de sintomas, embora nenhum deles tivesse base real e detectável no corpo. Era uma loucura parcial que em seus ataques podia imitar tanto a epilepsia quanto o êxtase sagrado (APPIGNANESI, 2008, p. 136).

As mulheres diagnosticadas como histéricas pelo médico Jean-Martin Charcot[10] apresentavam algumas características em comum, eram facilmente influenciadas, emocionalmente instáveis, e normalmente jovens e bonitas. Appignanesi (2008) considera que a histérica é uma caricatura da visão vitoriana do feminino em que as mulheres seriam passivas, angelicais e desejáveis, embora não pudessem ter desejos. Com seus sintomas flutuantes, as histéricas personificavam os desejos secretos de libertação sexual da época, sendo um transtorno que expressava a dificuldade da mulher diante das exigências e das restrições colocadas para ela na virada do século.

Segundo Appignanesi (2008), quando Charcot assumiu o grande manicômio da Salpêtrière, o hospital tinha mais de 5 mil mulheres internas para pouquíssimos médicos. Charcot passou a fotografar, registrar e fazer observações detalhadas ao longo do tempo de várias doenças degenerativas e nervosas que se manifestavam em tiques, tremores, acessos e paralisias, que poderiam evoluir para doenças mentais. Freud, que foi seu aluno por algum

[10] Conhecido como o pai da neurologia moderna e mentor de Sigmund Freud.

tempo, afirmou que Charcot não era um homem reflexivo, mas que tinha a natureza de um artista, com habilidades visuais para olhar diversas vezes para as coisas que não entendia. O próprio Charcot costumava dizer que via e fazia o diagnóstico como um espetáculo, e demostrava para estudantes e públicos interessados a facilidade com que histéricos eram hipnotizados.

As fotografias do Salpêtrière não podiam mentir, era por esta razão que Charcot aderiu à nova tecnologia ao invés da pintura ou escultura em gesso. Tinha-se a ideia de que essas fotos poderiam ilustrar o mapa físico das paixões, traços no corpo das doenças dos nervos e das emoções irracionais, e desta forma, as histéricas de Charcot passavam pelos estágios mais dramáticos da doença expostas em frente à câmera, fazendo com que Salpêtrière acumulasse uma grande iconografia de doença mental a partir destes registros. O primeiro estágio seria caracterizado por uma rigidez muscular; o segundo seria representado por acrobacias e espasmos convulsivos, seguidos de estados emocionais exacerbados, como amor ou ódio e por fim um estágio de delírio, com lágrimas e risos, entendidos por Charcot como uma liberação antes da paciente voltar a si.

Figura 2 - Registros fotográficos das pacientes de Jean Martin Charcot (1)

Fonte: Jean Martin Charcot, *Hysteria*. Chronophotography do livro “Iconographie Photographique de la Salpêtrière”, 1878.

Figura 3 - Registros fotográficos das pacientes de Jean Martin Charcot (2)

Fonte: Jean Martin Charcot, *Hysteria*. Chronophotography do livro “Iconographie Photographique de la Salpêtrière”, 1878.

Figura 4 - Jean Martin Charcot expondo as pacientes durante ataque histérico

Fonte: Pierre Aristide André Brouillet, 1887

Segundo Appignanesi (2008), estas imagens que registravam os quatro estágios do ataque histérico foram tão difundidas que é comum notar que várias formas da doença contemporânea se expressem na imitação inconsciente destes sintomas popularizados.

> Se hoje as fotos dos histéricos de Salpêtrière parecem poses melodramáticas e dificilmente seriam úteis como instrumentos para diagnósticos contemporâneos, vale a pena observar que seu status na época não era diferente da tomografia computadorizada do cérebro ou da ressonância magnética atualmente (APPIGNANESI, 2008, p. 139)

A autora critica este diagnóstico possível da doença, que, de tão falada e divulgada, passou a ser aprendida, como ela exemplifica dizendo que alguns pacientes aprenderam a encenar os acessos, configurando uma cultura daquela época, em que, tanto médicos como pacientes colaboravam na criação e padronização da histeria.

Os relatos dos médicos de Salpêtrière descrevem que as pacientes, em sua maioria, gostam de chamar atenção, são vaidosas e passam muito tempo arrumando os cabelos quando estão em seus estados normais, mas que geralmente apresentam falta de mobilidade e sensibilidade sem nenhuma causa física subjacente, o que seria uma característica determinante para o diagnóstico de histeria (APPIGNANESI, 2008, p. 141).

Tanto as internas de Salpêtrière como as pacientes atendidas por Sigmund Freud revelam gradualmente uma trama sexualizada da vida diária, com a diferença de que, na teoria de Freud, o foco passa a ser a gênese sexual da doença e entende sua compreensão como parte do tratamento, considerando que a família e a moralidade sexual são a raiz da doença.

Com o tempo, Freud foi deixando de lado a indução experimental aprendida com Charcot e passou a entender os conflitos sexuais reprimidos como a semente da histeria e de várias neuroses, desenvolvendo um tratamento a partir da palavra, considerado mais humano quando comparado ao de seu mentor, que utilizava drogas rotineiramente em suas pacientes, “que pareciam produzir (os ataques) em número crescente quanto maior o tempo que permaneciam na divisão de epiléticos e ficavam sob o cuidado de Charcot” (APPIGNANESI, 2008, p. 146).

Em *Estudos sobre a histeria*, escrito por Freud em parceria com Breuer, temos:

> Movidos por uma observação casual, há alguns anos investigamos, nas mais diferentes formas e sintomas da histeria, o motivo, a ocorrência que suscitou pela primeira vez, frequentemente muitos anos atrás, o fenômeno em questão. Na grande maioria dos casos não conseguimos determinar esse ponto de partida pelo simples exame do doente, mesmo quando é bastante minucioso, em parte porque muitas vezes se trata de vivências cuja discussão é desagradável para os doentes, mas sobretudo porque eles realmente não se lembram, e muitas vezes não fazem ideia da conexão causal entre o evento desencadeador e o fenômeno patológico. Geralmente é necessário hipnotizar os doentes e despertar, durante a hipnose, as lembranças do tempo em que o sintoma apareceu pela primeira vez; então conseguimos expor de modo mais nítido e convincente aquela conexão (BREUER e FREUD, 2016, p. 19).

Segundo esses autores para a maioria dos sintomas histéricos suas investigações revelaram causas imediatas classificadas como traumas psíquicos, pois toda vivência que suscita sentimentos de pavor, angústia, vergonha ou dor psíquica pode atuar como trauma. Para eles, não é raro encontrar vários traumas parciais, em vez de um único grande trauma, que se agrupam e somam manifestando efeito traumático. “Devemos antes afirmar que o trauma psíquico ou, mais precisamente, a lembrança do mesmo age como um corpo estranho que ainda muito depois de sua penetração deve ser considerado um agente atuante no presente” (BREUER e FREUD, 2016, p. 23).

Os autores colocam que os sintomas histéricos desapareciam quando o paciente conseguia lembrar do acontecimento motivador avivando também o afeto que o acompanhou no momento, colocando isto em palavras, justificando e defendendo assim o efeito curativo da psicoterapia que eles propõem, segundo eles “o histérico sofre sobretudo de reminiscências”. (p. 25)

Breuer e Freud salientam ainda que a lembrança do trauma psíquico não se encontra na memória normal, e sim na memória do hipnotizado. Eles acreditam no efeito curativo de seu método de psicoterapia pela palavra, argumentando que:

> Ele anula a efetividade da ideia que originalmente não foi ab-reagida, ao permitir a seu afeto estrangulado o escoamento pela fala, e a leva à correção associativa, impelindo-a para a consciência normal ou removendo-a por sugestão médica, como ocorre no sonambulismo com amnésia (BREUER e FREUD, 2016, p. 38).

Appignanesi (2008) relata que uma das pacientes de Charcot, uma típica histérica, jovem, bonita e provocante, aparece depois da Primeira Guerra Mundial como musa dos surrealistas, que viam nos seus excessos, delírios e na sua sexualidade exaltada, o ideal da feminilidade.

> Com Charcot e os histéricos, o inconsciente começa a ser teorizado. Com Freud e os outros pesquisadores da psique humana em que essa virada de século é crescentemente rica, assume papel-chave no entendimento da loucura e do comportamento comum do dia a dia (APPIGNANESI, 2008, p. 150).

Para esta autora, o que se sobressai no trabalho de Freud é que ele sugere os aspectos culturais da histeria e as condições que caracterizam os conflitos sexuais da época.

A psiquiatria desenvolveu-se consideravelmente nas décadas que se seguiram, obtendo conquistas e sofisticações, conferindo à histeria status de verdade científica, e recebendo um

olhar e tratamento mais humanos. Embora a histeria não conste mais no DSM (Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais), continua sendo considerada por psicanalistas e terapeutas para diagnosticar pacientes (principalmente mulheres) que apresentam algumas características, tais como: sedução exacerbada, conflitos sexuais, instabilidade emocional, comportamentos autodestrutivos e insatisfação, mas os sintomas tão recorrentes e particulares que os pacientes da virada do século apresentavam já não aparecem mais. Atualmente o manual lista o "transtorno da personalidade histriônica", caracterizado por emocionalismo excessivo, necessidade de atenção, comportamentos sedutores, entre outros sintomas.

No contexto brasileiro, no final do século XIX, com as transformações nas relações de trabalho, a Proclamação da República, novos padrões de moralidade para os comportamentos sexuais e sociais, dentre outras tantas mudanças que começavam a se delinear, consolidava-se o processo de medicalização da loucura, colocando-a no patamar de doença mental, objeto exclusivo de um saber especializado, monopolizado pelos alienistas. Segundo Engel (2004) "este interesse estava esboçado desde meados do século com a criação da primeira instituição exclusivamente destinada a recolher alienados mentais, o Hospício de Pedro II." (Engel, 2004, p. 270)

Nesta conjuntura em que estava sendo colocada a psiquiatria, evidenciou-se a relação estreita entre este saber e as políticas de controle social propostas pelas primeiras administrações republicanas, preocupadas com os comportamentos sexuais, a segurança pública, as relações de trabalho, as manifestações religiosas e políticas, e entre esse leque de preocupações a sexualidade feminina começou a ganhar destaque e se mostrar como um grande perigo.

3.2 AS PERSONAGENS REAIS DE *HYSTERIA*

Engel (2004) reserva um espaço de seu texto para resgatar histórias de mulheres reais desta época, diagnosticadas como histéricas, internadas em hospícios ou casas de repouso. A autora utiliza estes casos para tentar compreender os caminhos feitos por médicos e psiquiatras brasileiros para definir o perfil da mulher histérica na transição do século XIX

para o XX, tendo como referência os casos disseminados pela medicina europeia, principalmente francesa.

O que interessa neste recorte é saber que daqui foram retiradas algumas das personagens que dão vida ao espetáculo *Hysteria*. Os três integrantes do *Grupo XIX* que contribuíram com a pesquisa através de conversas e entrevistas apontam este texto (Psiquiatria e Feminilidade) como ponto de partida para o surgimento do espetáculo, sendo usado como base para o trabalho cênico, em seus primórdios, auxiliando na pesquisa artística e na própria dramaturgia.

M. J. é uma das mulheres reais apresentadas por Engel (2004) que compõe as personagens do espetáculo. Segundo sua ficha de observação da Casa de Saúde Dr. Eiras[11], onde foi internada no dia 27 de maio de 1896, M. J. tinha 29 anos, branca, brasileira, casada. A partir dos seus antecedentes pessoais, o médico responsável por este caso identificou os sintomas e a diagnosticou como histeroepiléptica. Segundo consta na sua ficha médica, a paciente apresentou aos 14 anos as primeiras manifestações histéricas e epilépticas, e após seu casamento, aos 21 anos, seu estado parece ter melhorado. Foi descrita como uma mulher dedicada ao marido, e que depois passou a repudiá-lo e entregou-se a três homens de baixa classe.

Tem-se que M. J. não aceitou passivamente sua internação e enviava cartas ao marido exigindo sua liberdade e denunciando as condições do estabelecimento. Os médicos relataram que ela era muito loquaz, exaltada e falava de seus amores com uma linguagem excessivamente livre. Ao que parece, a internação não mudou em nada seu comportamento, visto que, segundo relatos médicos, ela continuava a expressar seus desejos, com olhares libidinosos, gestos e enviando cartas a homens que não conhecia, o que lhe rendeu o título de ninfomaníaca em sua ficha de observação.

A partir dos exames médicos realizados nesta paciente, foi alegado que M. J. sofria de distúrbios uterinos, e os médicos resolveram submetê-la a uma cirurgia de curetagem. Depois da cirurgia a paciente passou a se mostrar nervosa pela falta de visita do marido, que dizia ser

[11] Já foi considerado um dos maiores hospitais psiquiátricos da América Latina, localizado no Estado do Rio de Janeiro. Porém, com o passar dos anos foi denunciado diversas vezes por expor os internos a condições subumanas de sobrevivência. A Casa de Saúde Dr. Eiras foi fechada definitivamente no dia 23 de março de 2012.

seu único amparo. Desta forma recebeu alta e o médico considerou muito lisonjeiro o resultado da cirurgia, já que a paciente saiu "curada". Depois de um tempo, novamente apresentando perturbações psíquicas, M. J. foi novamente internada, desta vez no Hospício Nacional de Alienados[12] onde faleceu.

Maria Tourinho é outra mulher que compõe a dramaturgia do espetáculo *Hysteria*. Os dados que temos desta mulher a partir do texto de Engel (2004) são os que se seguem: 38 anos, parda, casada, sem profissão, nascida em Minas Gerais, protagonista de uma tragédia nos subúrbios do Rio de Janeiro, onde morava com o marido e os cinco filhos.

Tem-se a informação de que seu marido viajava muito a trabalho, e em uma noite de julho de 1911, tendo retornado de uma viagem, estava em seu quarto recolhendo-se para dormir quando foi agredido por Maria Tourinho por três golpes de machado na cabeça, vindo a falecer. Na delegacia, declarou ter matado o marido pois se não o fizesse seria morta por ele.

Assim como M. J., considerada uma mãe amorosa e esposa dedicada, Maria Tourinho se tornou alvo de curiosidade e especulações da população e dos jornais após ato tão inesperado e sem razão. Suspeitavam que o que levou a mulher a assassinar o marido não teria sido o ciúmes – a causa mais comum que leva mulheres a utilizarem armas, segundo as opiniões da época – mas sim as visitas que fazia ao centro espírita e que a levaram à loucura.

Com esta situação, médicos do serviço da polícia realizaram o exame de sanidade mental na ré. O laudo pericial foi publicado no Boletim Policial, por ser considerado útil para o enriquecimento dos arquivos da medicina forense brasileira. Os médicos responsáveis por este caso fizeram uma investigação acirrada sobre seus antecedentes familiares, a fim de descobrir características que comprovassem sua degeneração mental.

De acordo com Engel (2004), nas suas declarações, Maria Tourinho dizia que estimava o marido e afirmava que os tempos de casamento foram bons, até que aborreceu-se com ele e passaram a viver em desavenças, afirmando que ele a maltratava e não dava boa educação aos filhos. Estas acusações foram refutadas pelos depoimentos de sua tia, vizinhos e do filho mais velho do casal, que construíam a imagem do falecido marido como homem ideal, bom trabalhador e provedor da família. Segundo a autora "a segurança revelada por

[12] O Hospício Pedro II foi criado pelo decreto imperial de 18 de julho de 1841 e ocupou o prédio construído na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro. Foi o primeiro hospital psiquiátrico do Brasil e o segundo da América Latina. Com a instauração da República o hospício foi rebatizado como Hospício Nacional de Alienados.

Maria ao confessar o crime sem relutância e sem o menor sinal de arrependimento foi considerada importante para a comprovação de sua doença". (ENGEL, 2004, p. 273)

Para os médicos que cuidavam do caso, os sintomas mais relevantes estavam relacionados com a perda de afetividade em relação à família, e, assim como em M. J., a avaliação médica apontava sinais de uma sexualidade atípica, muito erotizada, com o desejo sexual dissociado da finalidade reprodutora.

Segundo relatos, Maria Tourinho desde jovem mostrava gosto pelos estudos, não se ajustando à imagem de mãe ideal, e mesmo depois de casada continuou estudando, distinguindo-se muito do perfil das mulheres de sua época. Tem-se a hipótese de que ela se sentia muito frustrada por ter que interromper os estudos para cumprir o único papel que a sociedade lhe destinava: ser mãe" (ENGEL, 2004, p. 274).

Com toda a investigação feita para compor o laudo pericial, tinha-se como conclusão a personalidade histérica muito definida, apontando para sintomas como: alucinações auditivas, visuais e olfativas; perversão da afetividade; ausência de carinho e saudade para com os filhos; sugestionabilidade e ausência de senso moral.

Outra personagem que aparece no espetáculo é baseada em **Hercília de Paiva Legey**, também apresentada por Engel (2004). A autora a apresenta como uma mulher de boa família, casada, com quatro filhos, que confessa ter assassinado o marido.

O filho de 12 anos, que presenciou o fato, relatou que os pais brigavam com frequência devido aos ciúmes e desconfianças da mãe em relação ao marido. Neste dia, o marido havia comunicado que ficaria ausente por uns dias por causa do trabalho, e Hercília, suspeitando que isso fosse pretexto para que ele ficasse com a amante, começou uma discussão. O filho do casal afirmou que eles foram se exaltando até que a mãe pegou uma pistola e disparou atingindo a cabeça do marido.

Já na delegacia, Hercília mal podia ser interrogada, pois se encontrava muito abalada, e ao contrário de Maria Tourinho, mostrava-se muito arrependida, não apresentando nenhum resistência à internação no hospício. Nos dias seguintes após a internação Hercília contou à enfermeira toda sua história, com detalhes e eloquência. Disse que o marido a agredia, além de fazê-la passar por muitas privações, mas que suportava tudo pois o amava. Relatou que no dia do incidente o marido ameaçou abandonar os filhos e ela, e em meio à discussão Hercília

pegou a pistola dizendo que se mataria caso ele os abandonasse, temendo o futuro de seus filhos, quando disparou a arma sem querer, ferindo a cabeça do marido, sem leva-lo à morte.

Como dizia-se arrependida e mostrava grande afetividade ao marido e filhos, não foi condenada à mesma reclusão de Maria Tourinho, pois entendia-se que sua histeria era compatível com a vida em sociedade, já que ela havia aderido muito bem ao papel de mãe e esposa.

> Entre Maria e Hercília, um traço em comum: a histeria. Mas enquanto na primeira a *doença* teria sido produzida pela recusa em desempenhar o papel de esposa-mãe, na segunda a *doença* teria origem na presença de 'estigmas físicos de degeneração' aliados às pressões emocionais decorrentes do perfeito exercício do papel de esposa apaixonada pelo marido e extremamente amorosa e preocupada em relação aos filhos (ENGEL, 2004, p. 277).

3.3 QUESTÕES FEMINISTAS

Um ponto de provocação que pode ser encontrado no espetáculo *Hysteria* é a dualidade público/privado – tema que é alvo de muitas críticas dentro da teoria feminista – que nos leva a repensar e questionar estas paredes que separam a casa da rua, expondo a vida privada e hierarquizando a vida pública. Este tema aparece muitas vezes ao longo do espetáculo, mostrando a interferência do Estado ou da opinião pública sobre as vidas particulares das mulheres que ali estão internadas.

Segundo Rago (1998), um ponto importante da crítica feminista é a respeito do conceito universal de homem, que automaticamente remete-se ao heterossexual, branco, civilizado, frisando seu caráter ideológico, racista e sexista. Com esse pensamento tem-se a lógica de que as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às práticas femininas, e, consequentemente, o mundo privado de menor importância quando comparado à esfera pública.

A partir desta crítica e da denúncia feminista sobre às relações de poder referentes ao gênero, algumas teorias feministas passaram a não considerar o sujeito como ponto de partida, e que fosse, então, considerado como resultado das determinações culturais, com complexas relações sociais, sexuais e étnicas. E com isso, a teoria de gênero foi encontrando espaço favorável para ser discutida, com a lógica de que o sexo é natural, e o gênero é socialmente

construído. Essa ideia funciona como um pilar da política feminista, embora Butler (2010) tenha apresentado críticas bastante pertinentes em relação à este determinismo, justificando que neste caso, a cultura seria então o destino. Dito de grosso modo, a filósofa problematiza esta distinção gênero/sexo e a identidade *das mulheres* como categoria a ser representada pelo feminismo, para que o gênero não venha invisibilizar mulheres como sujeitos históricos.

A filosofia pós-moderna propõe novas relações para descontruir as identidades supostamente "naturais" em busca de uma totalização das multiplicidades e defende a noção de que o discurso produz a realidade – pensamento este que coincide com a crítica da unidade do sujeito colocada por Butler (2010). Seguindo esta corrente, as teóricas feministas apoiam que o sujeito "mulher" não pode ser pensado como uma identidade biológica construída culturalmente em meio às relações sociais e sexuais, pelas práticas disciplinadoras e pelos discursos instituintes. O discurso então é visto como prática, proporcionando múltiplos significados. É neste contexto que Scott[13], citada por Margareth Rago (1998), enfatiza a importância do discurso na questão socioeconômica e enxerga a divisão sexual do trabalho como efeito dele, criticando a oposição entre o lar e o trabalho, que obriga as mulheres a optarem entre o trabalho doméstico ou o assalariado. Analisando Scott, Rago (1998) entende que o discurso masculino, responsável pela ideia de inferioridade física e mental das mulheres, definiu a divisão "aos homens, a madeira e os metais" e "às mulheres, a família e o tecido", causando, assim, a divisão sexual da mão-de-obra, posicionando as mulheres numa hierarquia profissional inferior e definindo seus salários em níveis insuficientes para seu sustento.

A filósofa política Okin (2008), em seu artigo "*Gênero, o Público e o Privado"*, se propõe justamente a discutir a dicotomia público/privado, analisando seus significados a partir de uma perspectiva de gênero, apesar de considerar que estes conceitos ainda continuam sendo usados pela teoria política como se não fossem problemáticos, divergindo da teoria feminista que aponta várias questões a respeito desta divisão. A autora justifica que frequentemente se aceita a ideia de que estas esferas são separadas e diferentes, a ponto do público e político poderem ser discutidos de forma isolada em relação ao privado ou pessoal.

[13] Historiadora norte-americana, inspirada nos pensamentos de Foucault e Derrida, propôs uma nova forma de se pensar gênero a partir de uma crítica à concepção de sexo/gênero, que, em sua opinião, não eram suficientes para historicizar a categoria sexo e o corpo, e chama a atenção para a necessidade de se pensar na linguagem e discursos constituintes e sair do pensamento dual que recai na dicotomia homem/mulher, masculino/feminino.

Conforme os estudos de gênero foram ganhando terreno, esta nova categoria de análise no campo da teoria feminista gerou questões sobre estas distinções inquestionáveis entre privado e público e o termo “gênero” passou a ser utilizado para compreender não apenas a desigualdade sexual, mas também as diferenciações sexuais como socialmente construídas.

Os estudos feministas demonstram uma inquietação em relação às ambiguidades envolvidas nas discussões sobre o público e o privado, como por exemplo em casos em que esta dicotomia refere-se à Estado e sociedade, ou para se referir à divisão entre vida não-doméstica e vida doméstica. Tem-se perpetuado a lógica de que Estado relaciona-se ao público, enquanto que a família e a vida íntima estão relacionadas ao privado.

Okin (2008) propõe-se a focar nesta dicotomia pois entende que é deste modo que os teóricos leem a família, ignorando sua natureza política e a relevância da justiça na vida pessoal dos sujeitos, o que pode ser percebido como o centro dos problemas relacionados às desigualdades de gênero. Esta característica é herdada das práticas e teorias patriarcais do passado, e tem muitas consequências práticas principalmente para as mulheres, como é evidente.

A divisão sexual do trabalho tem alimentado esta dicotomia, uma vez que os homens são relacionados às ocupações da vida política e econômica enquanto as mulheres são vistas como *naturalmente* inaptas à esta esfera, sobrando para elas então as ocupações da esfera privada, responsabilidades domésticas e reprodução, e deste modo, dependem dos homens para seu sustento. Pode-se pensar que neste sentido, negar o espaço público às mulheres é não reconhecê-las como sujeitos, mantendo-as na situação abjeta, desajustada à sociedade.

O julgamento de que a família é não-política se sustenta no fato de que ela não entra nas discussões da maioria dos estudos atuais sobre teoria política, desconsiderando a hierarquia de poder que nela se dá, a divisão de trabalho injusta e a dependência econômica que isto causa. Portanto, as análises feministas sobre gênero vieram para contribuir e provocar a teoria política contemporânea e afetar a lógica da dualidade público/privado, apontando suas falhas.

Algumas teorias feministas focadas em gênero justificam que as práticas políticas e econômicas afetam diretamente as estruturas da esfera doméstica, argumentando que o pessoal é também político, o que significa que o que acontece na vida pessoal está

diretamente relacionado à estrutura e hierarquia de poder que é identificada na esfera política, e portanto, uma coisa não pode ser interpretada de forma isolada em relação à outra, já que o Estado ao mesmo tempo influencia e define a vida doméstica.

O movimento feminista dos anos 60 pretendia derrubar as barreiras contra a mulher no aspecto do trabalho e política, além de sustentar que a mulher tinha sim, responsabilidades sobre a família. Já as feministas radicais[14] entendiam que, se a família era a fonte de opressão, ela deveria ser extinta. Isso proporcionou divisões dentro do movimento, visto que algumas recusavam a divisão sexual de trabalho, mas não aceitavam também abrir mão da família. Desde então, a família tem sido colocada no centro dos estudos políticos do feminismo. As teorias feministas contemporâneas, entretanto, vem desafiando o julgamento de que a vida pessoal e familiar é tão separada da esfera social, e provocando neste sentido a maioria das teorias políticas. É evidente que existem algumas distinções acerca do público e privado que devem ser consideradas, visto que algumas reivindicações feministas associadas aos direitos reprodutivos são baseadas no direito da mulher a vários tipos de privacidade.

Segundo Okin (2008), muitas feministas defendem que alguns fatores centrais nas questões de gênero, como a divisão doméstica do trabalho e a responsabilidade da mulher na criação dos filhos, são ideias socialmente construídas, e então, aspectos da estrutura social e política. E sendo assim, é impossível explicar esta lógica sem fazer referência à esfera pública, como a discriminação sexual no trabalho, o pequeno número de mulheres ocupando cargos políticos relevantes e o pensamento vigente de que os trabalhadores e políticos não devem ser responsáveis por cuidar dos filhos.

Citando a pesquisa psicanalítica de Nancy Chodorow[15] a respeito do desenvolvimento psicológico de crianças de ambos os sexos que são criadas por mulheres – visto que nossa sociedade é estruturada pelo gênero – e seus diferentes efeitos nas personalidades das crianças, Okin (2008) pontua alguns aspectos bastante interessantes sobre por que são as mulheres que desempenham o papel de cuidadora nos primeiros anos de vida da criança, não apenas a partir do ponto de vista psicológico dos sexos, mas também na explicação de que a

[14] O feminismo radical é uma corrente dentro do movimento que é inversa ao feminismo socialista ou marxista. As feministas radicais defendem que o objetivo deve ser abolir os gêneros, que enxergam como classes políticas que são construídas socialmente para manter a subordinação das mulheres, como hierárquico e opressivo com as mulheres. Esta corrente não acredita que seja rentável alterações em um meio opressor, e que estes têm de ser imediatamente destruídos para que haja uma liberdade feminina.

[15] Socióloga e psicanalista feminista norte-americana.

segregação sexual nos ambientes de trabalho, em que a maioria das mulheres ainda ocupam cargos desprivilegiados e com menores salários. Este fato funciona como uma justificativa econômica em relação a qual genitor seria o mais adequado a se manter dentro de casa, responsável pelas funções domésticas e criação dos filhos, alimentando este ciclo.

Nesta busca para compreensão do gênero, as feministas detectaram que o tempo todo o público e o doméstico se misturam, se interceptam, de forma a ser cada vez mais difícil dissociá-los completamente, e expondo as falhas das teorias políticas que ignoram estes aspectos. Não se pode entender a esfera política sem levar em consideração que ela é definida pelo gênero, e ter sido construída a partir da ideia de superioridade e dominação masculina, pressupondo de uma forma *natural* a responsabilidade doméstica da mulher.

Existe também a noção de privacidade no interior da própria família, apoiada por feministas e defensoras dos direitos das crianças, que proporciona proteção aos membros da família, individualmente, mesmo contra as exigências ou preferências dos seus membros com mais poder. Podemos citar como exemplo as decisões em relação ao aborto e à contracepção, como um direito individual, independente de decisões coletivas internas no núcleo familiar. A partir deste pensamento a feminista radical Carol Hanisch lança a expressão “o pessoal é político” em um ensaio publicado em 1969, que problematiza e questiona esta fronteira entre o público e o privado.

Susan Okin (2008) apresenta um outro argumento sobre a importância da privacidade dentro da esfera doméstica, que seria uma fuga da tensão que existe em relação aos vários papéis socais desempenhados pelos sujeitos, e que é muito mais raramente possível para as mulheres, pois espera-se muito mais delas em seu papel doméstico de ser responsável pela família. Este argumento defende que a privacidade neste sentido é útil para o autodesenvolvimento mental, evidenciando a importância da solidão e da oportunidade de se concentrar. Mas, infelizmente, isto também está bem menos disponível para as mulheres, como já notaram algumas feministas. A autora comenta que para os homens, o fato de ter uma família é menos conflitivo com suas realizações artísticas e criativas do que para as mulheres, e é muito comum que as mulheres sintam que é preciso escolher entre estas opções, pois de forma geral, é muito difícil que uma mulher seja bem sucedida em seu trabalho, em seu relacionamento com o parceiro e com os filhos, sem prejuízo em nenhum destes aspectos.

Okin (2008) deixa evidente sua posição sobre a necessidade de privacidade, tanto para homens como para mulheres, para desenvolverem suas relações íntimas, para conseguirem se afastar temporariamente de seus papéis sociais e para que tenham a oportunidade de ficarem sozinhas, desenvolvendo sua mente e criatividade. E dito isto, alerta que para que isso seja possível, as práticas de gênero deverão ser alteradas para que existam oportunidades iguais às dos homens, seja para fazerem parte da esfera da política e do trabalho, seja para terem as vantagens que a privacidade tem a oferecer.

Conforme veremos adiante, durante todo o decorrer do espetáculo somos atravessados através dos diálogos entre as personagens com questões de maternidade e relação com filhos, atributos ditos femininos, tais como delicadeza, habilidade para bordar e tocar piano, além de questões relacionadas ao estudo e profissão. Outro tema que fica muito escancarado na peça é a sexualidade feminina, suas restrições e mitos. Em conversa com a atriz Juliana Sanches, ela apresenta que essa questão relativa ao trabalho/maternidade não se faz presente apenas do espetáculo, mas também no próprio grupo, e exemplifica com um episódio pessoal, em que estava com seu bebê recém-nascido e o grupo teve que decidir sobre ela viajar por diversas cidades com o filho para as apresentações ou substituí-la por outra atriz. Retomaremos esse assunto com mais detalhes em um próximo momento, relacionando com as práticas desejadas em um teatro feminista.

Voltemos então aos temas feministas presentes na peça. *Hysteria* se refere à outra época, já que se passa num hospício no Rio de Janeiro na virada do século XIX para XX, porém, vemos que até hoje são questões debatidas dentro dos movimentos feministas, e o quanto ainda é atual o debate sobre mercado de trabalho, o papel de mãe e esposa, e a influência da esfera pública na vida pessoal de uma mulher.

3.4 ANÁLISE DO ESPETÁCULO

3.4.1 A experiência como espectadora

Falar de *Hysteria* é mais custoso do que relatar um espetáculo. É contar uma experiência. Uma experiência pessoal e intransferível, dada a partir da mistura do que se vê com o que se sente, somado a experiências próprias, repertórios, memórias, inquietações e

identificações. Sendo assim, tento compartilhar minha experiência como espectadora ao entrar em contato pela primeira vez com a obra, misturando lembranças e sensações que me ocorreram naquele dia.

Figura 5 - Cena de Hysteria

Fonte: Foto cedida pela produção do espetáculo.

Recém instalada em São Paulo, sedenta por novas experiências e repertórios artísticos, quase não sabia o que me esperava quando cheguei ao endereço na Vila Maria Zélia, zona leste da cidade, para assistir pela primeira vez o espetáculo *Hysteria*.

O título do espetáculo já me interessava, dada minha primeira formação em Psicologia, porém fiquei intrigada com aquele *y* na grafia. Somado à isso, fui percebendo aquele casarão antigo e sendo tomada por uma atmosfera histórica que rondava o ambiente.

Antes mesmo de entrar naquele lugar curioso que aconteceria a peça, ainda na rua, o público foi separado em dois grupos, um formado pelos homens e o outro pelas mulheres. Embora já era possível perceber algum aspecto de teatralidade neste momento, eu ainda não desconfiava que essa divisão da plateia me traria tantos questionamentos.

Indicaram que nos sentássemos numa espécie de círculo em torno do que deduzi que seria o espaço cênico, ocupando bancos ou chão, enquanto os homens foram acomodados em arquibancadas, no lugar clássico de plateia, observando com certa distância. Feito isso, as

artistas fecharam todas as janelas e portas, me fazendo prestar atenção neste lugar que eu nunca tinha visto, amplo, com pé direito alto, com marcas do tempo. Posto que não estávamos em um espaço convencional de teatro, e não necessitava de avisos, sinais ou cortinas abrindo, percebi que o espetáculo já tinha começado.

Logo aquele espaço foi apresentado como um hospício e aquelas mulheres como pacientes histéricas em tratamento – nós, as espectadoras, inclusive. Os figurinos em tons pastéis, com saias longas e cheias de camadas, misturados com os elementos arquitetônicos daquele lugar iam me conduzindo cada vez mais às histórias do passado, que eu via em filmes, pinturas ou fotos antigas.

As falas destas atrizes que seguem a partir disso revelavam desejos, medos e pensamentos destas personagens, mulheres caladas por aquela sociedade, e que foram nos espantando à medida que nos demos conta que um tanto daquilo continua sufocado até hoje, salvo suas devidas proporções. As personagens revelavam os motivos de receberem tal diagnóstico, e isto causou um mal estar por percebermos que o que estava em questão era a forma como elas elaboravam sua sexualidade, como se comportavam como mulher, e que na maioria das vezes, não era condizente com o considerado normal ou esperado para época, e por isso elas perdem suas liberdades com a justificativa da ciência de que precisam de tratamento especializado. Esse passado vai sendo colocado lado a lado com o presente, a partir da interação gradativa que se dá com as espectadoras, que participam do espetáculo contando casos pessoais ou cantando e dançando com as personagens. Criou-se um diálogo com o passado e presente dessas mulheres, gerando tensões e reflexões sobre o que mudou, e o que, infelizmente, continua igual.

Toda essa interação se deu de forma delicada e com naturalidade, às vezes divertida, fazendo rir, às vezes nos emocionando. Nós éramos convidadas a participar das brincadeiras das personagens, contribuindo com as histórias que eram contadas e participando das travessuras das personagens. Enquanto tudo isso acontecia, os homens permaneciam lá aparentemente confortáveis em suas cadeiras, invisíveis, assim como os personagens masculinos, que era citados mas nunca apareciam, como o médico responsável por aquela instituição e os maridos ou pais das personagens.

Me lembro também dos desenhos que a luz do sol formava na sala, a luz de fim de tarde que participava da peça, pela estética, pela sensação, pela simplicidade. E assim o

espetáculo se encerra, com as personagens correndo para fora daquela casa antiga, atravessando aquela porta gigante nos revelando a cidade lá fora novamente.

3.4.2 Dramaturgia

O grupo nunca contou com a figura de um dramaturgo, fosse com o texto pronto ou de corpo presente para escrever durante o processo na sala de ensaio, desta forma, esta função foi distribuída entre todos os integrantes, e tanto o texto como a criação cênica são assinados por todos. No teatro tradicional um texto pode funcionar como ponto de partida de uma obra, mas neste caso ele é a consequência de um processo colaborativo, sendo escrito na sala de ensaio a partir das improvisações e pesquisas.

> Eu brinco que a gente pagou um preço caro por ter assinado assim coletivamente porque não se dá muito valor né ao coletivo. Eu brinco que se a gente tivesse inventado uma dramaturga, um nome fictício ela teria ganhado todos os prêmios daquele ano. Porque sempre soa assim, parece que sempre tem que ter um gênio ou uma gênia por trás das coisas né? E por mais que o discurso colaborativo fosse um pouco moda, no sentido sobretudo dos prêmios e mesmo do entendimento da classe o trabalho colaborativo é muito mal entendido assim, por muito tempo [16] (MARQUES, 2018).

Entendendo que a dramaturgia convencional não daria conta da imensidão do tema, durante a pesquisa e o processo de criação, o grupo reuniu boletins de ocorrência, laudos médicos, jornais cariocas da época, anotações pessoais, retratos, diários e cartas:

> Então o que cada uma achava que pudesse servir para algum personagem a gente trazia, então era muito na ideia do processo colaborativo, não tinha texto de partida, a gente não ia partir da Yerma, ou da Bernalda Alba, era só esse texto sociológico, e o que a gente tinha era isso, mini biografias. Como é que a gente recheia isso de dramaturgia? Então era assim, basicamente tudo valia, nunca a gente estabeleceu 'ah vale ficção, vale documento, tem que ser real, não tem que ser real'. Nunca teve essa conversa. Vale tudo. Podia ser um diário de uma vó nossa, como a Gisella trouxe umas coisas dela, podia ser texto da bíblia, podia ser documentos da época. [...] Tem citação ficcional também, tem poema do Lorca, ou por exemplo, o boletim de ocorrência de quando a Maria Tourinho matou o marido dela. Aí tem umas coisas que são de jornais da época [...] são essas prescrições de mulheres em relação a seus maridos, jornais da época que a gente comprou. Saíram coisas de vários lugares também, porque assim, a gente nem sabia se a peça ia estrear, esse trabalho de fonte a gente até tentou, mas a gente não sabe exatamente todas as referências que a gente usou na peça, é uma colcha de retalho absurda de citação, e costuras, com dramaturgias que a gente ia desenvolvendo. Mas basicamente esta relação com documento tem a ver porque a gente sabia que estava mexendo com fato histórico,

[16] Luiz Fernando Marques em conversa com a pesquisadora no dia 09 de julho de 2018, São Paulo.

> partindo de mulheres reais, então o documento estava dado, a gente ia vasculhar nesta história real o que elas viviam mesmo [17] (LEITE, 2017).

A criação coletiva já era uma decisão, e a partir disto, os artistas resolveram optar pela criação de um texto aberto para qualquer tipo de influência, como histórica, teatral, literária, médica, policial, e aos poucos foram percebendo que o texto também deveria estar aberto à participação do público feminino. Assim, as falas das personagens se misturam a esses arquivos, somando materiais de improvisação, registros de memórias e relatos pessoais das espectadoras, criando um texto coeso e com forte teor poético, com construção atoral, mas que transmite bem as características individuais das personagens.

> Se entendemos que o texto contemporâneo não se resume mais a uma 'historinha' a ser lida, ele deve então se tornar o registro de uma experiência complexa. A ideia de 'texto de teatro' que, ainda hoje, define-se por sua autonomia em relação à cena e pela assinatura de um único criador, talvez precise ter seus contornos dilatados para poder abarcar o novo teatro que se vem fazendo, impensável fora do processo que o concebe [18] (LEITE, 2006, p. 3)

O espetáculo se passa no Hospital Pedro II no final do século XIX, com cena única e busca denunciar a condição social da mulher brasileira e os valores burgueses na passagem do Brasil rural para o industrial. O texto expõe as vidas reais de mulheres brasileiras diagnosticadas como histéricas e enclausuradas em hospícios para separá-las da realidade a mando das autoridades com aval da ciência, por terem desejos sexuais, por não quererem ter filhos, por gostarem de estudar, ou por não se encaixarem no padrão feminino esperado e desejado.

Os discursos das personagens traziam os desejos manifestos de cada uma delas, com suas subjetividades, cada qual assumindo um arquétipo forte do universo feminino do século XIX, a progressista, a religiosa, a ninfomaníaca, a controladora, a maternal, cada uma com suas particularidades e sonhos, mas todos sufocadas pelas paredes da instituição. Hercília fala da emancipação da mulher, M.J. expressa livremente seus desejos e libidos, Maria Tourinho enaltece a maternidade, Clara mostra muita fé e dependência à religião, Nini tenta controlar as internas o tempo todo e manter a ordem no sanatório. Nini chama a atenção por ser uma personagem ambígua na encenação, pois tenta controlar as outras pacientes seguindo ordens

[17] Janaína Leite em conversa com a pesquisadora no dia 11 de novembro de 2017, São Paulo.
[18] Trecho retirado do livreto *Hysteria e Hygiene*, publicado como parte do projeto "Casa em Obras" contemplado pelo Prêmio Funarte Petrobrás de Teatro Myriam Muniz – 2006.

do Dr. Mendes, mas em alguns momentos revela-se na mesma situação de confinamento das outras.

As vidas dessas mulheres foram exploradas a partir de arquivos e documentos e transformadas em ficção para o espetáculo. Cada uma expõe suas inquietações e os motivos que as levaram à internação, através de narrativas confessionais, com caráter lírico por interferência de poemas, músicas e leituras de anotações em diários e aos poucos revela-se os padrões sociais e comportamentais contra os quais elas se rebelaram e foram a causa de sua alienação.

Ficção e realidade se combinam na construção do espetáculo. O passado vem à tona e causa tensão quando mesclado com as experiências e relatos da plateia. A forma de iniciar a interação com as espectadoras se dá de forma cuidadosa a partir da pergunta simples “que horas são?” e gradativamente as personagens vão se aproximando para que a interação aconteça de forma natural, sutil, delicada até atingir perguntas mais íntimas e pessoais. O encontro destas mulheres “do passado” com as mulheres de hoje através do diálogo provoca um estranhamento e gera reflexão a respeito da terrível proximidade com os dias atuais.

A dramaturgia é feita de fissuras, frestas abertas ao inusitado nas reações das espectadoras, que através da interação contribuem com o texto a cada nova apresentação, criando momentos únicos na encenação.

As cenas evidenciam a pressão familiar e repressão social, e embora o movimento feminista tenha tido algumas conquistas, esta opressão ainda é realidade para um grande número de mulheres em diferentes culturas. O tempo passa, as sociedades se desenvolvem, os costumes mudam, os valores se alteram, mas ainda assim a mulher continua sendo colocada no lugar de quem deve sentir. O espetáculo fala de mulher, mas fala também de loucura, de repressão e de exclusão. Histeria, mais do que uma doença mental, seria uma doença sociocultural feminina, causada por uma inadequação no comportamento da mulher, quando ela não se encaixa ao papel social que dela se esperava, de mãe e esposa, em uma sociedade cheia de preconceitos, opressões e extremamente machista.

O espetáculo busca diálogos entre as duas épocas com fricção entre passado e presente, mas também dialoga com o teatro tradicional e o contemporâneo, pelo espaço cênico, pela interação e por abdicar de recursos artificiais de iluminação e sonoplastia. Segundo os artistas, não há e nunca houve uma intenção feminista na criação da obra, embora

esse tema salta aos olhos e aos sentidos a partir de provocações e reflexões sobre a condição da mulher.

3.4.3 Espaço cênico

É sabida a importância e as possíveis interferências do espaço cênico no texto, na representação, na performance, na arquitetura teatral e na encenação como um todo. É lá onde a magia acontece. Ou se quisermos dizer de forma mais técnica, onde a teatralidade surge. É o local de encontro de artistas e espectadores, dentro de uma estreita relação com a forma da sala, que reflete, em maior ou menor grau, a estrutura da sociedade, pois é onde o espectador se encontra e interage com os diferentes signos teatrais para a construção dos sentidos daquela obra. É também a partir do espaço cênico que temos pistas de como será a relação ator/espectador.

Um espetáculo montado em um determinado espaço cênico e, posteriormente, remontado em outro lugar semelhante, apresentará muitas diferenças na encenação e na recepção, pois cada área teatral implica num sistema de signos que interferem na comunicação teatral. Assim é o caso do espetáculo *Hysteria*, que, por abdicar do palco tradicional e ser apresentado em casarões antigos, em cada apresentação tem-se nova configuração a partir do espaço e das relações que ele sugere. Particularmente no trabalho do *Grupo XIX de Teatro*, o espaço cênico ganha um papel fundamental, funcionando quase como protagonista da obra. O grupo tem sede na Vila Maria Zélia, zona leste de São Paulo, numa casa construída entre 1911 e 1916 para abrigar operários da Cia Nacional de Tecidos de Juta. Lá o grupo encenou espetáculos como *Hysteria*, *Hygiene*, *Arrufos* e *Nada Aconteceu, Tudo Acontece, Tudo Está Acontecendo*, entre outros, sempre com dramaturgias porosas abertas ao inusitado.

Figura 6 - Cena de Hysteria, atrizes interagindo com espectadoras

Fonte: Foco in Cena, foto de Guto Muniz.

Figura 7 - Cena de Hysteria

Fonte: Foto cedida pela produção do espetáculo.

Em cada cidade que o espetáculo passou houve uma readaptação admirável da encenação, cenas dilatavam, características da arquitetura potencializavam as paisagens subjetivas das personagem, novas texturas, cheiros e impressões contaminavam a cena, o que fazia que em cada locação acontecesse uma nova experiência com a obra.

O espaço cênico também interfere na produção da dramaturgia, pois a área teatral apresenta uma relação psíquica e arquitetônica com o conjunto da sociedade, além de imprimir sensações no espectador, a partir da estrutura do espaço, luminosidade e características do espaço.

Em *Hysteria* o lugar por si só já é um convite para entrar em outra dimensão, em outra época, em outro contexto, muito diferente do que o palco italiano propõe. O espaço cênico em que acontece o espetáculo nos é apresentado pelas personagens como um sanatório para tratamento de histéricas no final do século XIX no Rio de Janeiro.

O grupo justifica a opção em situar a cena em um edifício de época para que seja possível um resgate físico e histórico de como aquelas pessoas viveram, mas também para resgatar um pouco da memória espacial destes locais em que eles se apresentam. Para os integrantes, apenas colocar a peça em uma 'casa antiga' não era suficiente, precisava analisar o espaço e certificar-se de que toda a estrutura da peça estivesse voltada para este local. Afinal, é lá que está o "cenário" da peça e é importante que a plateia perceba essa arquitetura diferenciada, e, mais do que isso, perceba que aquelas mesmas paredes já contornaram outras velhas histórias, mais ou menos parecidas com o que se passa no espetáculo.[19] Todo o espetáculo se passa em um cômodo que parece ser uma sala ampla e inteiramente vazia, exceto pelos pesados bancos de madeira que compõem o "cenário", que servem como objetos da cena e como lugar para que a plateia se sente.

A arquitetura da época, ou pelo menos próxima do período em que se passa a cena, serve bem mais do que cenário, com pisos desgastados, janelas e portas grandes, na parede vemos a ação do pincel do tempo, com manchas, falhas e imperfeições. As enormes portas e janelas contribuem com a ambientação do espetáculo, e por passarem a maior parte do tempo fechadas, nos remetem à opressão histórica dentro de casa, sem direito à rua, ao trabalho, à escola.

[19] Informações retiradas do livreto *Hysteria e Hygiene*, publicado como parte do projeto "Casa em Obras" contemplado pelo Prêmio Funarte Petrobrás de Teatro Myriam Muniz – 2006.

3.4.4 Interação com o público

Antes mesmo do público adentrar no espaço cênico, são divididos dois grupos, homens para um lado, mulheres para o outro. Homens ocupam o lugar clássico de plateia, acomodando-se em arquibancadas e as mulheres são convidadas a sentar nos bancos que rodeiam a área teatral, participando da composição da cena. Tem-se assim uma opção estética de unir as mulheres – atrizes e espectadoras – num ato performático, por assim dizer, abolindo a cisão palco-plateia. Esta opção cênica propõe aos dois grupos de espectadores diferentes relações com cena, mostrando variadas possibilidade de atuação do espectador, em um jogo distinto para cada plateia.

A divisão da plateia propõe uma relação distinta com o público masculino e feminino, em que a cumplicidade e solidariedade aparecem presentes na relação entre as atrizes e as espectadoras. Em contrapartida, tem-se um lugar diferenciado e distanciado para os homens, que só podem participar da peça em silêncio, sob outro ponto de vista. Não há "quarta parede" entre atrizes e espectadoras, as mulheres da plateia são tratadas como personagens, atuantes, e os homens como espectadores, invisíveis, passivos e impotentes. Nesta configuração a voz feminina, sempre calada ao longo dos séculos de soberania masculina passa a ser ouvida, enquanto quem se cala são os homens.

O desenho de recepção do público foi inspirado nas experiências de Charcot com suas pacientes histéricas. Ele as exibia durante os surtos para uma plateia formada por intelectuais, artistas e curiosos no Hospital da Salpêtrière, em Paris durante a segunda metade do século XIX.

> Tudo muito intuitivo em relação à essa questão do espaço, e a gente já sabia nesse momento que iríamos dividir a plateia entre homens e mulheres. A gente nunca sabe se foi o ovo ou a galinha que veio primeiro, se foi uma ideia de alguém e depois a gente encontrou isso nos textos do Charcot, que realmente ele colocava as histéricas no palco para serem olhadas pelos homens, ou se a gente leu isso e teve a ideia, ninguém sabe, de tão intuitivo que foi [20] (LEITE, 2017).

Como o espetáculo não se passa em um espaço teatral convencional, já não temos a possibilidade da plateia passiva em uma sala escura, sendo então exigido dos espectadores atitudes produtiva na cena, constituindo-se como obra que não acontece sem a autoria da plateia, ainda que de forma pouco explícita. Temos então dois pontos de vista para o

[20] Janaína Leite em conversa com a pesquisadora no dia 11 de novembro de 2017, São Paulo.

espetáculo, os homens testemunham as ações e as mulheres compartilham com as personagens suas dores, segredos e desejos.

Os homens da plateia permaneciam ocultos tal como o Dr. Mendes, médico responsável pela instituição, e os maridos e pais das internas, que eram citados mas permanecem ocultos, enquanto as mulheres participam da peça como figurantes, ou seja, também histéricas internas em tratamento, ou como personagens, quando eram convidadas pelas atrizes e trazerem um pouco das histórias pessoais, compartilhando narrativas ou participando das brincadeiras, cantando, dançando ou orando.

Figura 8 - Cena de Hysteria

Fonte: Foto cedida pela produção do espetáculo.

Figura 9 - Cena de Hysteria

Fonte: Foco in Cena, foto de Guto Muniz.

Aos homens restava a posição de espectadores, invisíveis. Mas como ficar indiferente diante das situações que elas são submetidas? Estar do outro lado da cena, quase como protegido da interação, separado pela quarta parede, de nada serve para aliviar o desconforto diante das cenas de humilhação e situações colocadas. Esta divisão de plateia também funciona como gatilho para que os homens que ocupam esse lugar entrem em reflexão a respeito do papel masculino opressor naquela época (e, por que não dizer, ainda hoje?). Essa segregação de público traz uma sensação incômoda a partir das revelações que o espetáculo traz, os espectadores se percebiam quase responsáveis pelos acontecimentos, enquanto representantes do gênero masculino e aos poucos alguns deles vão tomando consciência do gosto amargo de fazer parte do gênero opressor.

A interatividade se dá a partir do encontro delicado das atrizes com as espectadoras, que não aponta a distância entre palco e plateia, evidenciando que alguém domina as regras do palco e o outro não, sendo colocado em situação constrangedora. Não, bem diferente disso. A interatividade se dá em uma relação de conquista, de forma gradativa, que inicia logo no começo do espetáculo com a pergunta inocente que não constrange ninguém “que horas são?” até ganharem intimidade e partirem para questões mais íntimas, como sexualidade feminina, vontade de ser mãe, relatos pessoais. Este é um exemplo de um dos momentos de interação, logo no início do espetáculo quando a personagem M.J. pergunta à uma das mulheres da plateia:

> A senhora sabe das horas? (plateia responde) A senhora sabe... eu já estou boa, vou embora hoje, o João, o meu marido é quem vem me buscar... O Dr. Mendes me garantiu que o João vem me buscar ainda hoje, antes do pôr do sol. (para a mesma mulher da plateia) Mas a senhora também ficará boa logo e vosso marido virá lhe buscar. (para a plateia) Todas as senhoras um dia ficarão boas! E por isso que eu vou embora, já estou boa, não posso mais ficar aqui com as senhoras... Eu já estou boa! Hoje é meu ultimo dia. (MILLÁS et al, 2001)

Graças ao texto coerente e muito bem pensado e a generosidade das artistas, as espectadoras aos poucos se tornam personagens. A plateia feminina participa contando casos pessoais, ou interagem a partir do silêncio, que também é uma possível reação, e cabe às atrizes estarem alertas, receptivas e disponíveis para o que cada mulher pode oferecer, criando uma interação viva e generosa. Este é um outro momento que mostra a interação delicada da personagem Maria Tourinho com uma das espectadoras:

> MARIA TOURINHO: (para a mulher sentada ao seu lado) A senhora é casada? (plateia responde) Pensa em se casar? (plateia responde) Como foi a festa de seu

> casamento? (plateia responde) A senhora fez o seu vestido? (plateia responde) O meu, fui eu mesma que fiz! Eu e minhas cúmplices (mostrando as mãozinhas). 319 madrepérolas, pregadas uma a uma, meu pai ficou inchado com minha habilidade. Quando entrei na igreja, de braços dados com meu pai, ria e ria por dentro, pois lembrava que minha avó havia me dito: que as mulheres só devem sair de casa três vezes: para serem batizadas, para se casarem e para serem enterradas. Eu ria porque estava me casando e já tinha saído de casa mais de três vezes... Quase quinze, segundo minhas contas... (ri) Mas belo mesmo foi o juramento que eu fiz naquele dia para o meu marido: o que sei é que te amo! Tu não és só o árbitro de minha alma, és o motor de minha vida. Eu? Eu agora te pertenço, sou uma cousa tua... É o teu direito e o meu destino! Só o que tu não podes em mim é fazer com que eu não te ame! (cochicha seu segredo no ouvido de outra mulher) (MILLÁS et al, 2001).

Durante a conversa com Janaína, uma das atrizes da peça, ela fala sobre a importância desta interação entre atrizes e espectadoras para que o espetáculo se desenvolva:

> a gente sempre teve a consciência de que teria que ser um mínimo de teatralidade, no sentido de começar com um jogo muito paulatino, muito delicado, tanto que a primeira pergunta que a gente faz na peça é 'Que horas são?', sabe? Coisas que são muito cotidianas para que a gente vá ganhando intimidade com elas. Na verdade a peça poderia ser vários monólogos, a gente quase não interage, as atrizes umas com as outras em cena, é sempre com a plateia a estrutura. Então é com elas que a gente vai costurando aos poucos esses fios de relações. A experiência da peça, nesse sentido, é um jogo muito feliz, a gente conseguiu mesmo, óbvio que tem apresentações muito diferentes, dependendo do lugar que a gente apresenta, no Brasil ou fora do Brasil, cada lugar que você vai, nordeste é uma coisa, no sul é outra, você vai tendo várias experiências de interação com a plateia, mas em geral a gente sai com uma vivência muito forte com essa plateia feminina [21] (LEITE, 2017).

Durante as trocas entre atrizes e espectadoras cria-se um atrito entre as mulheres daquela época e mulheres atuais, com questões tão distintas, mas tão próximas, e nos leva a pensar o que as une ali? Talvez o simples fato de serem mulheres, que interagindo formam um coletivo harmônico, desenhando a situação da mulher tida como desajustada em nossa sociedade em meados do século XIX.

Temos a informação de que a peça estreou em 2001 com duração de 55 minutos, e que ao longo da vida do espetáculo, em seus quase 17 anos de trajetória, a interatividade foi se dilatando e atualmente tem a duração média de 85 minutos, graças às interações que foram surgindo ao longo dos anos.

> Eu acho que parte das minhas peças tem esse recorte interativo e que também a gente foi ampliando no decorrer do tempo, que não tem a ver só com o fato de a platéia falar, ou da plateia estar ali num lugar diferente, mas sim de que algo exige que a platéia complemente o que a gente esteja fazendo, e que faça de verdade, para além de uma frase feita, e que cada dia seja um novo dia. Que é o que tem muito a ver com escuta, e acho que isso é um pouco que me pega, essa vontade de construir

[21] Janaína Leite em conversa com a pesquisadora no dia 11 de novembro de 2017, São Paulo.

> algo nesta coletividade, primeiro ali com os artistas e num segundo momento junto a esse público que vem com a gente [22] (MARQUES, 2018).

3.4.5 Encenação e atuação

A encenação se destaca pela apropriação poética de espaços históricos, pela simplicidade e sutileza da montagem e, principalmente, pela recepção do público. O que vemos é um tipo de interpretação nada impositiva nem cheia de virtuosismo, que poderia afastar a relação com as espectadoras, mas uma interpretação que desperta cumplicidade e o encontro de fato, olho no olho, aceitando a contribuição que a pessoa deseja dar, seja ela qual for.

A encenação constrói um pacto com as duas camadas da recepção: os homens, passivos, assumindo papéis de juízes, voyeurs, também opressores, são ignorados pelas personagens, apartados da cena feminina. As espectadoras recebem afeto, compaixão, cumplicidade, desabafos, abraços, rezas, e são convidadas a cantar, dançar e participar das brincadeiras e travessuras. Uma experiência singular que passeia por atmosfera íntima, confessional.

Nesta mistura de real e ficcional, mistura-se também atriz com personagem através dos discursos em tons confessionais, mas as atrizes, de forma muito harmônica entre elas, conseguem dar vida às personagens mostrando as nuances de cada uma daquelas mulheres resgatadas do século XIX.

Os figurinos auxiliam a interpretação e a encenação pois dão indício de uma roupa de época, com texturas e cores desgastadas pelo tempo, traduzindo o estado interior das mulheres trancadas no hospício. Os detalhes dos trajes em tons pastéis, das saias longas, das roupas que trazem suor, dor e ações do tempo, cada camada, renda, babado, revelavam um pouco as particularidades da personagem que a vestia. A encenação dá conta de juntar os diversos elementos teatrais possíveis da cena em um discurso único e coeso, integrado, com sutilezas, lirismo e também crítica e denúncia social.

[22] Luiz Fernando Marques em conversa com a pesquisadora no dia 09 de julho de 2018, São Paulo.

3.4.6 Sonoplastia e iluminação

A história da mulher do século XIX é uma história diurna. Segundo o grupo, ideia de abdicar dos holofotes e apresentar a peça utilizando a luz solar, além de uma coerência histórica, faz com que a cena aproxime-se das referências pictóricas da época. [23]

Durante todo o espetáculo não contamos com luz elétrica, não existem refletores nem nenhum outro artifício que interfira na iluminação natural que entra na sala pelas vidraças das janelas. Só a luz do dia ilumina as cenas.

O pôr-do-sol parece estar fazendo parte do pacto entre os artistas, e cai precisamente no fim do espetáculo, coincidindo o abrir das portas com o entardecer que revela o fim da peça e o fim do dia, sugerindo também a passagem de tempo, e a angústia dia após dia das mulheres trancafiadas naquela instituição.

O espetáculo também não conta com recursos de trilha sonora, sendo o silêncio a sonoplastia que domina, quebrado com os gritos das internas durante as crises, ou por um canto à capela, que toma proporções até calhar na interação com a plateia.

Essa opção pela não utilização de artifícios de iluminação e sonoplastia aproximam o espetáculo da realidade, e por consequência, da plateia, criando esta tensão com o real, resgatando sensorial e visualmente a memória coletiva.

3.5 A INTUIÇÃO FEMINISTA EM *HYSTERIA*

Depois de apresentar a visão de algumas autoras sobre o teatro feminista, e pesquisar sobre o espetáculo *Hysteria*, tendo acesso aos integrantes do *Grupo XIX de Teatro*, às generosas colaborações do cineasta Evaldo Mocarzel, e entendendo seu contexto e processo de criação, é possível encontrarmos algumas aproximações com o teatro feminista.

Vemos desde o início um ponto em comum que seria a forma de trabalhar e dividir tarefas. Assim como encontramos em alguns teatros feministas, *Hysteria* foi criada a partir de processos colaborativos, em que todos os membros tinham o mesmo poder e possibilidade de

[23] Trecho retirado do livreto *Hysteria e Hygiene*, publicado como parte do projeto "Casa em Obras" contemplado pelo Prêmio Funarte Petrobrás de Teatro Myriam Muniz – 2006.

sugerir, criar e decidir, em um processo que não segue a hierarquia que vemos no teatro tradicional. Esta forma de trabalhar, segundo os membros do grupo, foi influência clara do *Teatro da Vertigem* e *Companhia do Latão* pela proximidade devido seus representantes serem professores no CAC. O *Grupo XIX* nasce no ensejo dos processos colaborativos, e traz esta característica em seus trabalhos até hoje, às vezes com revezamento de função, com particularidades em cada trabalho, mas sempre pensando na contribuição e responsabilidade equivalentes entre seus integrantes.

Outra característica aderente aos possíveis teatros feministas refere-se à forma e conteúdo que *Hysteria* traz para a cena. No espetáculo, tema e forma se conectam, e rompem com o teatro convencional de divisão clássica de palco/plateia, colocando o espectador no centro da discussão, sentindo o gosto amargo do tema, com críticas e reflexões sociais. Talvez não seja possível colocar o espetáculo sob o rótulo de teatro político, mas certamente trata-se de um assunto com carga altamente política, tratando da emancipação da mulher, confrontando a realidade daquelas mulheres do século XIX com a nossa realidade atual, tão assustadoramente próximas. A opção de dividir a plateia em masculina e feminina nos chega como uma com proposta de provocação, estranhamento e lugar de compartilhar experiências para as espectadoras, tão próximas e cúmplices.

A atitude do grupo no dia a dia também é um ponto trazido por Miranda (2016) para falar sobre o teatro feminista. Segundo ela o feminismo não aparece apenas na dramaturgia ou na cena, mas se trata de uma prática cotidiana, que incentiva as estratégias para a igualdade nas relações de gênero dentro do grupo. Durante a conversa com Juliana Sanches, a atriz narrou um episódio bastante interessante neste sentido a respeito das apresentações de *Hysteria* no *Palco Giratório*[24], em que o grupo deveria se apresentar por diversas cidades do Brasil e ela estava com seu bebê de 45 dias. Juliana contou que o grupo encontrou formas de possibilitar que ela fizesse as viagens e conseguisse se apresentar. Todos concordaram com a contratação de uma pessoa para viajar com eles e cuidar do bebê enquanto ela estivesse em cena, e mais do que isso, a atriz descreveu com detalhes cheios de afetos a colaboração de todos durante a viagem, a organização e o revezamento em relação aos cuidados com o bebê, e que até hoje se ajudam em situações com os filhos.

> JULIANA - em 2009 quando a gente estava fazendo o *Palco Giratório* , que foram 68 cidades, eu fiz 48 com ele. E bem naquele momento eu era muito combativa

[24] Projeto realizado pelo SESC.

quando eu dizia “nós só podemos ser mães?”, daí a primeira vez que eu fiz esse texto depois de mãe, com meu filho ali, era muito louco, e ao mesmo tempo ressignificava, então eu acho isso muito legal, porque *Hysteria* nos deu essa possibilidade, a peça está com a gente há 17 anos e há 17 anos eu estou com ela e a minha vida junto, então todas essas mudanças que ocorreram são muitos fortes, e a relação com as meninas também. Porque a gente não é um elenco, elas seguraram o Chico para eu comer, ficaram com ele pra eu dormir, foi muito assim o tempo todo. Então tem um pacto muito forte com esse grupo. Estamos nessa formação desde 2008. Eu e a Jana desde 2001 com o Lubi. No ano passado a Mara fez uma histerectomia, ela teve um câncer enorme. Toda semana eu estava lá. Mudou tudo, a gente entrou numa rede que nunca foi falada. Então essa questão das mulheres nunca foi teórica, a nossa experiência é essa, dessa rede. Até hoje isso, a Evelyn mora aqui perto e qualquer coisa que eu preciso ela está junto. Na minha gravidez eu tive um sangramento e foi ela que me levou para o hospital. Quando precisa cuidar do meu filho, a Janaína já veio ficar com o Chico porque eu precisava sair. Elas super deram essa força sempre. Essa confiança, e pode até não concordar uma com a outra com uma coisa, um momento que não está batendo muito as ideias, mas tem uma sororidade, que eu nem sabia dessa palavra e a gente já tinha isso há muito tempo. Então pra mim é um exercício muito feminista por conta dessa experiência toda, porque nunca foi falado, mas foi criado dessa forma e foi indo. Tivemos perdas, a Gi, a Sara e a Raíssa, até hoje, elas saíram mas tudo que a gente faz elas ganham direitos autorais porque elas são co-autoras. E elas saíram em momentos diferentes, e sempre foi um momento difícil de ruptura. Então a gente passou por momentos muito juntas, e momentos muito delicados mesmo. Mas tem uma coisa com elas que nunca vai deixar de ter. Com algumas a gente discordou muito, mas tem um carinho, que é dessa *Hysteria.* Não foi uma peça normal que você faz daí uma pessoa sai e pronto e acabou. Quem sai não sai ileso, e quem fica também não fica ileso. Então pra mim tem uma energia, uma sororidade muito antes de se falar de sororidade, um respeito uma pela outra. [...] É engraçado que hoje no Palco Giratório é proibido levar bebê por conta disso! Porque depois eles se deram conta que se acontecesse algo com o bebê o SESC poderia ser processado. Olha que retrocesso! PESQUISADORA – Que triste isso, porque daí a mulher tem que escolher ou você é mãe e cai nessa armadilha que não pode trabalhar pra cuidar do bebê ou você não pode ser mãe! Ou você é colocada como uma péssima mãe, que vai viajar pra apresentar e deixa seu bebê com outra pessoa, em outra cidade. JULIANA – Exatamente, e tipo, você é atriz daquela peça e você é mãe, e isso acontece, não dá pra separar, não existe. [...] Várias vezes eu chamei babá pra ficar comigo lá na Vila, a Jana também, porque aí eu não ficava totalmente longe dele, quando dava um intervalo eu ia lá e amamentava, tinha essa possibilidade. Mas eu acho muito cruel essas leis trabalhistas, que depois de quatro meses você tem que voltar ao trabalho. Porque ou você fornece uma creche ali que de tempos em tempos a mãe possa ter contato com a criança ou sei lá. Eu não consigo pensar minha vida em um emprego formal, que com 4 ou 5 meses você tem que passar um dia todo sem ver a criança. Pergunta se um cara que trabalha vai ser questionado sobre ter um filho ou não, nunca! PESQUISADORA – é interessante você falar isso, porque nesse grupo já é uma espécie de prática feminista isso que vocês tem. JULIANA – Sim, e na época do Hysteria, foi muito normal. [...] Então foi decidido que eu faria só a primeira parte, Sul e Sudeste [...]. Eu propus isso e não teve muita discussão, e nessa época os meninos participavam pouco. Mas quando a Jana teve, em outra época, teve discussões. E ai eu percebi que comigo não teve discussão porque era Hysteria, no sentido que, quem conversava sobre Hysteria é tudo mulher, ninguém problematizou isso. Com as outras peças, a gente não estava prevendo a gravidez da Janaína, mas isso virou um tema, e foi muito louco pra gente se deparar com isso. E a gente conversa muito sobre isso, porque *Hysteria* trouxe tudo isso de uma forma natural, já era feminista, não tem como não ser! [25] (SANCHES, 2018).

[25] Juliana Sanches em conversa com a pesquisadora no dia 19 de julho de 2018, São Paulo.

Considerando que o tema maternidade ainda gera tantas polêmicas principalmente quando falamos da mulher no mercado de trabalho, podemos identificar aqui uma prática bastante eficaz para resolver esta questão, sem afastar a mulher do trabalho e sem, tampouco, afastá-la do recém-nascido, que precisava de cuidados e amamentação. Esta é uma estratégia que muitas feministas sugerem e apoiam, para que a mulher não caia na armadilha de deixar sua carreira após se tornar mãe, dependendo do marido – quando ele existe – para seu sustento, e depois tendo que passar por tantas dificuldades para se inserir novamente na profissão depois de longos períodos exercendo a função de mãe e responsável pela casa.

Apesar destes pontos de congruência entre *Hysteria* e os possíveis teatros feministas, não podemos classificar o espetáculo como tal, por algumas razões. A primeira delas trata-se de não haver, desde o início, a intenção de fazer uma peça feminista, este nunca foi o ponto de partida e, mais do que isso, o grupo nunca denominou o espetáculo desta forma.

> Olha como começa: não era assim 'só temos mulheres, vamos falar de mulheres', não, era: 'vamos falar da relação de trabalho no século XIX, mas só tem mulheres'. O ponto de partida não era fazer uma peça sobre mulheres, mas aí quando surgiu esse primeiro tema e a gente se viu ali só entre mulheres, rapidamente isso começou a migrar. [...] A gente tinha a clara noção que estava tocando em um lugar importante do feminino, a gente tinha esta clareza, de que era uma peça em prol desta denúncia, mas menos por uma questão feminista, mais com uma questão política, do entendimento do teatro como esse lugar político, a gente estava bem nessa levada de teatro de grupo, então isso era menos importante, não nos reunimos para fazer teatro feminista, nos reunimos para fazer teatro político. [26] (LEITE, 2018)

Outro ponto digno de ser pontuado quando se trata das diferenças entre esta obra e os possíveis teatros feministas está no fato de que é um homem quem responde pela direção do espetáculo. Embora a criação seja coletiva, era o Lubi (Luiz Fernando Marques) quem levava os estímulos para a sala de ensaio, provocando cada atriz em suas particularidades, foi ele quem organizou o que iria ou não entrar na peça, e é ele quem assina a direção. Este fato por si só já descaracteriza a peça *Hysteria* como feminista, segundo os conceitos colocados pelas autoras pesquisadas. Ainda que o Lubi seja homossexual e responda pela peça tanto quanto as atrizes, existe no movimento feminista essa luta pelo protagonismo da mulher e pelo lugar de fala. Para o feminismo, quem tem propriedade para falar sobre esse assunto é quem vive na pele a opressão, se é um homem quem "fala" ele está silenciando uma classe que já é oprimida.

[26] Janaína Leite em conversa com a pesquisadora no dia 11 de novembro de 2017, São Paulo.

> Se eu hoje, mesmo na juventude, fosse fazer uma peça com essa temática de cara já ficaria tenso com essa coisa, "meu Deus, eu tenho lugar de fala para fazer um espetáculo sobre mulheres?" [27] (MARQUES, 2018).

Para Ribeiro (2017) "pensar em lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia" (RIBEIRO, 2017, p. 90). A autora questiona sobre quais sujeitos têm direito à fala em uma sociedade organizada nos princípios da branquitude, masculinidade e heterossexualidade. Repensando a universalização da categoria mulher, a autora dá destaque ao debate sobre as várias possibilidades de ser mulher, considerando "intersecções, como raça, orientação sexual, identidade de gênero" (p. 21), questões estas que ganharam evidência na Terceira Onda com Judith Butler.

Djamila Ribeiro apresenta algumas suposições de "quem pode falar ou não, quais vozes são legitimadas e quais não são" (RIBEIRO, 2017, p. 25), confrontando o conhecimento hegemônico universal, que apaga e silencia várias classes oprimidas. Um ponto importante trazido pela autora é que lugar de fala não se refere necessariamente a indivíduos falando alguma coisa, "mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania" (RIBEIRO, 2017, p. 61). Seria um conceito que procura entender os grupos nas relações de poder, considerando os marcadores sociais de raça, gênero e classe como elementos dentro da estrutura social.

Ribeiro não pretende com isso negar as experiências individuais, e sim incentivar o reconhecimento do contexto histórico e social de quem fala, pois defende que todas as pessoas tem lugares de fala e o mais importante é que:

> indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares dos grupos subalternizados (RIBEIRO, 2017, p. 86).

É preciso considerar neste ponto da discussão que o contexto em que *Hysteria* surgiu era muito diferente do momento que vivemos hoje, em que as discussões estão muito acaloradas e surgem muitas problematizações a respeito deste tema, com opiniões muitas vezes radicais e contraditórias. O mesmo vale sobre falar de racismo, homofobia, transfobia e gordofobia, por exemplo.

[27] Luiz Fernando Marques em conversa com a pesquisadora no dia 09 de julho de 2018, São Paulo.

Os integrantes do *Grupo XIX* – Janaína, Juliana e Lubi – tem a mesma opinião a respeito das diferenças de contextos sociais e políticos de quando a obra estreou (final de 2001) e hoje, em que ainda fazem apresentações, muitas vezes em escolas, com debates entre os adolescentes. Hoje em dia o tema feminismo está muito mais escancarado na mídia, nas redes sociais e já é discutido entre adolescentes; entretanto os 3 integrantes concordam que se a peça fosse criada nos dias de hoje, *Hysteria* nunca existiria como é, devido ao estado de autovigilância que nos colocamos hoje quando tratamos de feminismo ou temas polêmicos. Existem inúmeras possibilidades de problematizações a respeito do lugar de fala, de ser uma peça que aborda basicamente personagens brancas de classe média, não dá voz ao feminismo lésbico, negro ou periférico, entre outros tantos questionamentos possíveis.

Os artistas entram em consenso quando dizem que *Hysteria* se deu através de processos muito livres e intuitivos, sem regras do que se pode ou não usar, no frescor do primeiro trabalho, tão difícil de se recuperar em uma próxima obra, devida às inúmeras exigências burocráticas em projetos e leis de incentivo e apoio à cultura, em que, antes mesmo de ir para a sala de ensaio já é necessário ter argumentos, estratégias, teorias, justificativas, referências, propostas estéticas, etc.

> PESQUISADORA - E falando deste contexto, que em 2001, quando estreou, o mundo era muito menos feminista do que é hoje. Além desse tema não ser muito falado, não existia tanta polêmica, porque hoje tudo pode ser uma questão, ser problematizado. E claro, vocês estavam tratando desde universo feminino, com uma crítica social e política, mas como foi pra você enquanto mulher, enquanto artista?
> JANAÍNA - A gente tinha a clara noção que estava tocando em um lugar importante do feminino, a gente tinha esta clareza, de que era uma peça em prol desta denúncia, mas menos por uma questão feminista, mais com uma questão política, do entendimento do teatro como esse lugar político, a gente estava bem nessa levada de teatro de grupo, então isso era menos importante, não nos reunimos para fazer teatro feminista, nos reunimos para fazer teatro político. E neste sentido, por termos chegado na questão das mulheres, por sermos mulheres majoritariamente, acho que tem tudo a ver, porque a gente se vê naquelas pessoas, mas a gente ainda era muito jovem, a gente tinha 19 anos. Então muitas das questões que hoje são mais evidentes, como mulher, pra mim era tudo novo, fresco, a própria vivência, para poder ter a noção dos mecanismos de opressão e tudo mais, mas sem dúvidas não tinha esse discurso feminista diretamente né, porque eu acho a peça e os materiais que a gente usa lá, por exemplo da Hercília, que é uma personagem, ela é feminista, naquele momento ela já é uma puta de uma feminista, publica em jornais para denunciar o lugar das mulheres, muitas questões políticas, então a gente já tinha essa noção de que a gente estava levantando essa bandeira, a gente sempre soube que era uma peça de denúncia e uma peça de emancipação, esse abrir as portas no final tinha a ver com acreditar nessa necessidade de emancipação, e sempre teve esse entendimento de que a fricção dos dois tempos, do século XIX pro século XXI, nunca foi por um saudosismo de peça histórica, foi porque a gente entendia que aquelas pessoas do século XIX, aquele nível de opressão absurdo que era representado lá, é reflexo ainda hoje, isso é muito atual, então a gente sempre teve essa noção, ou seja, a grande questão da histeria é entender que ela não é patológica,

> ela é social, então isso sempre foi um ponto importantíssimo das nossas conversas, tanto que a gente nunca quis ir em hospício, só depois que a peça estreou que a gente foi, mas a gente não entendia que a questão dessas personagens era encontrar uma coisa física, patológica, como uma doença, a gente sempre entendeu que a histeria é uma resposta a um social que oprimia [...] Então a gente tinha total noção de que era disso que a gente estava falando, só que era isso, a gente não estava a par das discussões feministas, que no Brasil já estava rolando, mas no EUA, outros lugares, Europa, França, estava rolando muito mais, mas aqui estava bem atrasado. Então nesse sentido foi maravilhoso ter feito Hysteria neste momento porque a gente não era auto vigilante. Hoje em dia, para fazer um trabalho feminista é muito difícil você não entrar numa auto vigilância, por exemplo, de cara, o fato de ser um diretor homem já teria tido mil questões, e o Lubi ensaiava de saia com a gente, imagina hoje um homem botar uma saia!!! E um homem que respondia pela peça igual todas nós. [...] Então foi muito leve, tanto que a peça tem várias contradições, no sentido assim que hoje em dia seria muito difícil que ela existisse, por que por exemplo, a peça, você tem ali, a gente permite que existam mulheres que sejam muito contraditórias. [...] Tem novas questões né, a gente já andou tanto nas questões, a gente está tão auto-vigilantes, que a gente não conseguiria fazer uma peça com esse nível de frescor, ingenuidade, leveza, estava todo mundo ali exorcizando seus femininos também, das suas avós, das suas mães, a gente falava o tempo inteiro sobre nossas avós, tá tudo ali, mas a gente não tinha nenhuma autovigilância, o que deu uma liberdade absurda pra peça, é muito metafórica, muito lírica, livre de qualquer tipo de cartilha, qualquer tipo de organização mental, hoje em dia é difícil! [...] então com certeza já não é a mesma entrega, grande parte da plateia hoje já não tem a mesma entrega que teria há um tempo atrás, mas tem um jogo na peça tão vivo, teatralmente, na maneira como integra espaço e plateia, que acho que ela acontece, mas com certeza ela é anacrônica em relação às discussões, como tá acontecendo tudo hoje, as questões que estão na nossa cabeça o tempo inteiro, é anacrônica neste sentido, continua sendo limitada no sentido de que feminino ela está se referindo, mas acho que é um espectro de mulheres classe média, brancas, com certeza, mas acho que isso não tira a força do que é a experiência feminina para essas mulheres, então tem essas contradições, até hoje né, umas coisas bobas que a gente acha que estão superadas, ser mãe ou não ser mãe, coisas assim que a gente já poderia ter superado mas não está!!! É ainda um drama, pra mulher que aos 39 precisa decidir porque tá acabando este tempo, o que isso significa, é um drama ainda, a mulher ainda herda o fardo dos filhos, ainda tem isso, os filhos são da mulher ainda, então ainda tem mil questões, sem falar de questões sexuais, abuso, tem questão muito atual no *Hysteria*, esse lugar da mulher abnegada, que faz coisa pro outro, isso tá tudo lá. [28] (LEITE, 2018).

Barros (2016) problematiza o conceito de arte feminista quando questiona se 'feminista' seria uma categoria significativamente relevante para aplicar a obras de arte. Assim como é muito complexa a classificação de um gênero teatral, estilo musical ou escola a qual pertence determinado filme. Questiono a necessidade que temos de enquadrar uma obra como pertencente a tal ou tal característica. Vejo certa importância no sentido de organização, didática, em termos de referências artísticas, mas ao mesmo tempo esta categorização poda, limita, cerceia e nos coloca, enquanto artistas, na condição de se enquadrar.

Me questiono se apesar de não se enquadrar como teatro feminista, é possível – e necessário – dizer que o espetáculo funciona como uma obra artística com intuição feminista?

[28] Janaína Leite em conversa com a pesquisadora no dia 11 de novembro de 2017, São Paulo.

Ou será que tais categorias precisam ser tão rígidas para podermos intitular como tal? De qualquer modo acredito que podemos encontrar, para além do rótulo de arte feminista, traços que exercem uma função militante, engajada, política, de emancipação e crítica, inserida em um contexto ético de responsabilidade social com uma classe historicamente oprimida.

CONCLUSÃO

Debruçar-me sobre esta pesquisa ao longo de dois anos e meio foi uma experiência cheia de ambivalências, angústias e contradições. Me deparei com questões pessoais como mulher, artista, feminista, e com a necessidade de buscar o distanciamento necessário como pesquisadora e investigadora. Retomei leituras sobre psicologia e psicanálise, textos da minha primeira formação – quase – esquecidos. Aos poucos percebi que não foi à toa meu encantamento pelo espetáculo *Hysteria*, que contempla vários pontos de interesse da minha trajetória pessoal e artística.

Dediquei-me à busca e leitura de uma extensa bibliografia sobre teorias teatrais, psicanálise, feminismo e teorias de gênero, além de esforçar-me para dar conta de estar a par da atualidade política do país, com várias questões esbarrando nas reivindicações feministas. Ainda assim, finalizo a pesquisa com a sensação de angústia de ter deixado para trás tantas outras obras necessárias, que não tive acesso, ou conhecimento ou tempo.

Depois de tantas leituras, encontros com artistas, trocas com pesquisadoras e devaneios solitários, ainda sobram interrogações e reticências sobre o lugar da mulher na arte e na sociedade. As inquietações continuam, e talvez tenham ganhado corpo, mas junto com elas vieram mais estímulos para buscar, pesquisar e mais do que nunca, realizar.

A obra que serviu de objeto da pesquisa foi apresentando diversas camadas, mexendo com ideias cristalizadas e revirando conceitos. Através da análise pude me aproximar e me distanciar de rótulos, me apropriar de termos, vocabulários e práticas artísticas. O fato do espetáculo não estar necessariamente enquadrado como obra feminista não anula a potência crítica e política dos ideais e questionamentos presentes nas pautas do feminismo.

Vemos a ebulição do feminismo nos últimos anos, com maior mobilização de mulheres e difusão das causas feministas graças às redes sociais e movimentos ativistas. Esta crescente aderência ao movimento tem repercutido cada vez mais nas pesquisas acadêmicas, práticas artísticas e eventos independentes relacionados às artes, ressignificando os discursos feministas.

Apesar disto, falar de feminismo nunca foi fácil e parece que vai continuar não sendo por um tempo. Estamos cada vez mais alerta às expressões que usamos, atitudes cristalizadas que ainda não percebemos como machistas, racistas ou preconceituosas de alguma forma. É

neste sentido que acredito mais do que nunca que o feminismo é necessário. Para problematizar, questionar, rever padrões e conceitos. É necessário para se pensar política e relações públicas e privadas. É necessário na arte, com ou sem propósito feminista em si, mas que provoque e que exerça responsabilidade social com a classe oprimida. Pois é a partir desta indisposição que o tema causa que muitas conquistas foram alcançadas, e a luta precisa continuar para que alcancemos ainda mais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marcio Aurélio Pires. **A encenação no teatro pós-dramático in terra brasilis.** In: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Sílvia. (Orgs). O Pós-dramático. SP: Perspectiva, 2013.

APPIGNANESI, Lisa. **Tristes, loucas e más: A história das mulheres e seus médicos desde 1800**. Rio de Janeiro: Ed. Recorde LTDA, 2008.
cap 5 – Histeria

ARAÚJO, Antônio. **A encenação performativa**. In: Revista Sala Preta (USP), v. 8, p. 253-258, São Paulo, Brasil, 2008.

ASTON, Elaine. **An Introduction to Feminism and Theatre.** Londres/Nova York: Routledge, 1995.

_____. ***A feminist theatre practice: a handbook.*** London; New York: Routledge, 1999.
BARROS, Roberta. *Elogio ao toque, ou como falar de arte feminista à brasileira*. Ed. do Autor, Rio de Janeiro, 2016.

BRECHT, Bertolt. **Pequeno Organon para o Teatro.** [S. l.]: [s.n.], 1967.

BREUER, Josef e FREUD, Sigmund, (1893-1895). **Obras completas, volume 2 : estudos sobre a histeria (1893-1895)** tradução Laura. Barreto; revisão da tradução Paulo César de Souza — 1a ed. — São. Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Imitation and Gender Insubordination** in Diana Fuss (ed) Inside/Out, lesbian theories, gay theories, Routledge, New York/London, 1991.

CARVALHO, Francis Wilker de. **Teatro do Concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano.** 2014. 410 f Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998, P- XXVII

DOLAN, Jill. **The feminist Spectator as Critic**. Michigan: Universityof Michigan Press, 1991.

ENGEL, Magali. **Psiquiatria e Feminilidade**. In: Mary del Priori (org.), Carla Bassanezi (coord. De textos). História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2004.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. In: Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP n.1, v.8, p. 235-246, Brasil, 2008.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.** In: Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008 a, p.197-210.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Teatros Pós-Dramáticos** In: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Sílvia. (Orgs). O Pós-dramático. SP: Perspectiva, 2013.

_____. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea.** In: Repertório, nº 16, p.11-23, Salvador, Brasil, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance.** London and New York, Routledge, 2008.

FISCHER, Stela Regina. **Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90.** Dissertação (mestrado)- Universidade Estadual de Campinas, lnstituto de Artes. 2003.

_____. **Gênero, mulheres artistas de teatro e a experiência do Coletivo Rubro Obsceno.** Revista do Lume, n. 5, 2014.

_____. **Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana.** 282 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo / ECA-USP, São Paulo, 2017.

FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade I. A Vontade de Saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988/1999.

GINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia (orgs). **O pós - dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2009.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GOODMAN, Lizbeth. **Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own**. London: T.J. Press Ltd, 1993.

HANISCH, Carol. **The personal is political**. In: FIRESTONE, Shulamith; KOEDT, Anne (Orgs.) 1969. Disponível em: http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html Acesso em: 11 jul. 2014.

JESUS, Jaqueline Gomes. **Orientações sobre identidade de gêneros: conceitos e termos. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais trangêneros, para formadores de opinião.** Brasília, 2012.

LAQUER, Thomas. **Inventando o sexo- corpo e gênero dos gregos a Freud.** Trad Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. ***Teatro pós-dramático e Teatro político***. In: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Sílvia. (Orgs). O Pós-dramático. SP: Perspectiva, 2013.

LEITE, Janaína. **Entrevista concedida à Mariela Lamberti de Abreu**. São Paulo, 11 de nov. 2017. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo IV desta dissertação.

_____. **Nós, os impublicáveis**. In: Hysteria e Hygiene: Grupo XIX de Teatro. Publicado como parte do projeto "Casa em Obras" contemplado pelo Prêmio Funarte Petrobrás de Teatro Myriam Muniz, São Paulo, 2006.

MARQUES, Luiz Fernando. **Entrevista concedida à Mariela Lamberti de Abreu.** São Paulo, 9 de jul. 2018. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo IV desta dissertação.

MATOS, Lara Tatiane de. **Teatro feminista no Brasil: Loucas de Pedra Lilás. Projeto de pesquisa "Poéticas do feminino e do masculino: a prática teatral na perspectiva das teorias de gênero".** Orientação da prof. dra. Maria Brígida de Miranda. Florianópolis: Udesc, 2008.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. **Espaço feminino no mercado produtivo.** In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

MILLÁS , Gisella; LEITE, Janaína; SANCHES, Juliana; MARQUES, Luiz Fernando; GREGORI, Raissa, ANTUNES, Sara. **Hysteria**. O texto da peça encontra-se no Anexo I desta dissertação. São Paulo, 2001.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Teatro feminista: da pesquisa à sala de aula**. Revista da Pesquisa, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 1-8, 2008. Disponível em: <www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_brigida.pdf>. Acesso em: 15 agosto, 2016.

OKIN, 2008. **Gênero, o Público e o Privado.** in Revista de Estudos Feministas, v. 16 (2).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo. Perspectiva: 2008.

PEDRO, Joana Maria. **Corpo Prazer e trabalho**. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história**. In: Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.) Masculino, Feminino, Plural. Florianópolis: Ed. Mulheres,1998.

RAMOS, Luiz Fernando. **Pós-dramático ou poética da cena?** In: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Sílvia. (Orgs). O Pós-dramático. SP: Perspectiva, 2013.

REBOUÇAS, Evill. **Poéticas Dramatúrgicas no Espaço Inusitado**. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vicongresso/dramaturgia/EVILL%20REBOU%C7AS%20%20PO%C9TICAS%20DRAMAT%DARGICAS%20NO%20ESPA%C7O%20INUSITADO.pdf. Consultado em 23 de julho de 2018.

REINELT, Janelle. **Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama**. In: CASE, Sue-Ellen (org.). Performing feminisms: feminist critical theory and theatre. Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1996.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG). Grupo Editorial Letramento, 2017.

ROMANO, Lucia R. V. **De quem é esse corpo? - a performatividade do feminino no teatro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). DAC/ ECA/ USP: São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-162044/ptbr.php> Acesso em: 03 set. 2015.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALLES, João Moreira. ***A dificuldade do documentário.*** In: Martins, José Souza; Eckert; Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.) O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 2005.

SANCHES, Juliana. **Entrevista concedida à Mariela Lamberti de Abreu**. São Paulo, 19 de jul. 2018. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo IV desta dissertação.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory.** Routledge: London/New York, 1988.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2,jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SOIHET, Rachel. **A conquista do espaço público**. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. **A intuição feminista do agitprop no teatro brasileiro em fins do século XIX.** Estudos feministas, Rio de Janeiro, IFCS/UFRJ, v. 5, n. 2, p. 275-289, 1997.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VINCENZO, Elza Cunha. **Um Teatro da Mulher: Dramaturgia Feminina no Palco Brasileiro Contemporâneo.** Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

ANEXO A – Hysteria, o texto

HYSTERIA[29]

CENA ÚNICA

RIO DE JANEIRO – SALA DE ASSEIOS DO HOSPÍCIO PEDRO II[30]

CLARA (brinca com seus bilhetinhos, procura papel e lápis.)

HERCÍLIA (escreve na parede e fita discretamente Clara.)

M.J. (se prepara para ir embora.)

MARIA TOURINHO (sentada em um dos bancos, com os pés cobertos, olhar distante.)

NINI (limpa os bancos e está com seu caderno goiabada na mão.)

PLATÉIA MASCULINA (entra e acomoda-se em arquibancada no fundo da sala.)[31]

NINI (escuta o burburinho das mulheres na porta e vai abri-la, esquecendo seu caderno-goiabada[32] sob um dos bancos.)

---

[29] Do grego Hystera (útero) + sufixo ia Outrora se acreditava que os desarranjos do útero eram as causas desta moléstia, que era tida como especial às mulheres. C. 1873 D. V [Nascentes, Antenor. Dicionário Etmológico da Língua Portuguesa]

[30] O Hospício Pedro II foi criado pelo decreto imperial de 18 de julho de 1841 e ocupou o prédio construído na Praia Vermelha na Cidade do Rio de Janeiro. A separação do hospício da administração da Santa Casa de Misericórdia (1890) - passando a partir de então a denominar-se Hospício Nacional de Alienados -, a criação da Assistência médica e Legal de Alienados (1890) e a aprovação da primeira lei federal de assistência médico-legal aos alienados (1903) representam marcos fundamentais no processo de consolidação da psiquiatria brasileira como campo de saber especializado, legitimamente aceito e respeitado.

31 A divisão da platéia entre homens e mulheres foi inspirada nas experiência do Dr Charcot. Entre 1863 e 1893 o célebre médico) exibia suas pacientes histéricas a uma platéia de curiosos artistas e intelectuais nas dependências do hospital Salpêtrière (Paris-França)

32 Termo usado pela escritora Lygia Fagundes Telles para se referir aos cadernos onde as mulheres misturavam, relatos íntimos, receitas de cozinha, idéias e memórias.

PLATÉIA FEMININA (entra e são acomodadas por NINI nos bancos que estão colocados em forma de U com a boca aberta para a platéia masculina.)

NINI (indicando os lugares para a platéia feminina acomodar-se) Entrem, minhas senhoras. Os bancos estão limpos e higienizados, por favor acomodem-se ! Aquele ali, minha senhora, está limpo também... pode sentar. Um momento por favor ... (limpa um banco com seu pano) agora sim, fique à vontade. (para uma mulher da platéia) A senhora está com uma feição mais caprichosa hoje ... tem feito o que do Dr. Mendes pediu? (platéia responde) Vê-se que sim. (quando todas estão sentadas) Vamos às regras: Não ponham os pés nos bancos, não abram as janelas e não toquem nas portas! E lembrem- se, não sou eu quem faço as regras, é o doutor Mendes, e por isso devem ser seguidas à risca!

MARIA TOURINHO (sentada em um dos bancos, com certa timidez, começa a observar a mulher da platéia sentada ao seu lado)

CLARA (guarda sua caixa de bilhetinhos e começa a observar NINI)

HERCÍLIA (escreve cada vez mais como se comentasse aquela movimentação)

M.J. (para uma mulher da platéia) A senhora sabe das horas? (platéia responde) A senhora sabe ... eu já estou boa, vou embora hoje, o João, o meu marido é quem vem me buscar... O Dr. Mendes me garantiu que o João vem me buscar ainda hoje, antes do pôr do sol (para a mesma mulher da platéia) Mas a senhora também ficará boa logo e vosso marido vira lhe buscar.(para a platéia) Todas as senhoras um dia ficarão boas! E por isso que eu vou embora, já estou boa, não posso mais ficar aqui com as senhoras ... Eu já estou boa! Hoje é meu último dia...

NINI (para a platéia) Alguma das senhoras viu a Dona Eustácia? Essa nunca sai do quarto... O Dr. Mendes é preciso em suas prescrições ... se ele diz que todas devem sair do quarto é porque todas devem sair do quarto, mas a dona Eustacia é teimosa, a dona Eustacia é mais do que teimosa, a dona Eustacia é uma rebelde!

M.J. (para uma mulher da platéia) Vou sentir saudades da senhora, já tomei amizade, mas o que posso fazer? Melhorei!! Estou boa ... Sem contar que lá em casa têm o João e as crianças ... tem a Dina, minha alugada, que toma deles, mas não é a mesma coisa.(para a mesma mulher) A senhora sabe, uma casa sem a mãe fica toda sem sentido...

NINI Vamos para a contagem (inicia a contagem das mulheres em voz alta, e, no meio, percebe que deixou seu caderno goiabada largado.) Meu caderno goiabada ... onde deixei meu caderno goiabada?. Mas onde andam meus pensamentos?

M.J. (indica o caderno sob o banco)

NINI Obrigada, M.J.. O Dr. Mendes vive me dizendo: nini, tome cuidado senão a senhora ficara pior que essas senhoras histéricas... Mas isso não tem perigo não, Deus é pai! Em que número eu estava? (volta a contar, diminuindo a voz aos poucos)

M.J. (para uma mulher da platéia) A senhora acha que eu estou bonita? (platéia responde) Acha que o João gostará também? (platéia responde) Eu não vejo a hora em que ele entre por aquela porta. Vai ser ainda hoje, antes do pôr do Sol, o doutor me garantiu!

NINI (acaba a contagem abre o caderno-goiabada e anota, falando em voz alta, o número real de mulheres da platéia), Rio de Janeiro; (falando em voz alta data real do dia e do mês) ...de 1897; Sala de Asseios! (Vai guardar seu caderno goiabada)

CLARA (observa NINI, e sorrateiramente rouba o caderno goiabada, arranca uma página e pega o lápis)

MARIA TOURINHO (toca seus pezinhos na mulher sentada ao seu lado) Desculpe, minha tia- avó insistia em declamar aos quatro cantos quão belos e delicados eram os meus pequenos pés. Dizia-me que tê-los era uma benção e, portanto, qualidade essencial da minha personalidade feminina. Mas o que eu sempre admirei em mim e nos outros foram as mãos ... A senhora me permite que eu veja suas mãos? (afagando a mão na mulher sentada ao seu lado) Uma vez uma prima de papai, vendo-as soltas e displicentes, aconselhou-me: faça de suas mãos como um embrulhinho e adestre-as... elas serão suas cúmplices. Eu devo estar chateando a senhora? (platéia responde) desculpe-me (levanta-se e cochicha seu segredo no ouvido de outra mulher da platéia).

CLARA (mostrando o desenho de uma flor a uma mulher da platéia) Olha ... Eu que fiz! Essa flor é um presente para alguém muito especial, eu vou enviar por carta... A senhora sabe escrever? (platéia responde). A senhora me faria um favor? A senhora escreve aqui nesse papelzinho: para Jesus. Não seria melhor colocar o meu nome também? (platéia responde) Senão pela letra ele pode pensar que é a senhora! É Clara, só Clara mesmo! Que letra linda quem foi que ensinou a senhora a escrever? (platéia responde) A senhora foi a escola? (platéia responde) A senhora deve ser muito rica! (abre uma das janelas da sala para enviar o bilhete)

NINI Clara, não!! (CLARA interrompe a ação de jogar o bilhete pela janela. O bilhete fica caído no chão.)

HERCÍLIA (escrevendo na parede e murmurando) Não adianta, L. Brant, elas não escutam, elas estão surdas!

CLARA (para uma mulher da platéia) Lá na casa de misericórdia, as freiras não deixavam enviar flores para Jesus, elas diziam que era uma heresia!! A senhora acha? (platéia responde) Eu não acho não!

NINI (fechando a janela) Pronto minha senhoras, agora as janelas estão como devem ficar. Trancadas! E vamos para os asseios que estamos atrasadas. M.J. vou começar pela sua cabeça.

M.J. Não precisa, Nini, eu já estou boa, o João vem me buscar, não tem mais necessidade...

NINI Sem artimanhas, M.J. , deixe-me olhar sua cabeça, venha cá, deixe-me ver... este cabelinho nervoso sempre esconde um piolhinho sagaz!

CLARA (para a mulher que escreveu a carta) Desculpe esqueci de agradecer. Obrigada. Obrigada mesmo.

HERCÍLIA (encostada na parede no fundo da sala, para platéia) Há duas almas em mim. A minha e a de L. Brant. Papai, o famoso jornalista Alfredo Lewgoy, não conseguiu acreditar quando me viu naquele famoso novembro em meio aos Deodoros, Florianos e Peixotos. Eu e L. Brant pensávamos que, já que a taça já havia transbordado, e que a escravidão e a monarquia haviam caído, era hora de soltar junto às vozes grossas de ordem e progresso as nossas vozes débeis. (no meio da sala encarando a platéia) A mulher é oprimida, escarnecida, ludibriada, é quase uma semimorta, e vivendo na ignorância não tem forças para reagir. (Recolhe-se). Foi como gritar aos surdos. O único que me prestou atenção em mim foi meu pai, que fez de tudo para que sua filha não virasse manchete do seu próprio jornal. Mas não adiantou ... eu mantive L. Brant. Primeiro, casaram-me com um político influente, mas eu mantive L. Brant. Em seguida, fizeram do meu corpo um gerador de filhos – em vão – eu mantive L. Brant. Por fim, me colocaram aqui junto às senhoras e mesmo assim eu me mantenho ao lado de L. Brant.

NINI Hercília, venha cá. Vamos tirar esses piolhos

HERCÍLIA Não quero! Me deixa.

NINI (segurando HERCÍLIA pelos cabelos): São ordens do Dr. Mendes ... (olhando para a platéia) todas devem ser inspecionadas. Venha, quero ver esta cabeça, deixa eu tirar esses piolhos.

HERCÍLIA (escapando das mãos de NINI) Não! Gosto deles, eles me fazem companhia.

NINI Muito bem ... ainda é cedo. E eu ainda tenho tantas cabeças para examinar ... (indo examinar a cabeça de uma mulher da platéia, para HERCÍLIA) a sua cabeça pode esperar um pouco, mas só um pouco. (começa a examinar delicadamente a cabeça de cada mulher da platéia)

CLARA (para uma mulher da platéia) A senhora gostaria de conhecer minha coleção de bilhetes? (platéia responde. Vai buscar seus bilhetinhos num cantinho da sala)

MARIA TOURINHO (para a mesma mulher sentada ao seu lado) Qual é o nome da senhora? (platéia responde) Não, o nome por inteiro? (platéia responde) Este sempre foi seu nome? (platéia responde) Eu nasci Maria Ribeiro, pois era gosto de meu pai. Depois, por ocasião do casamento, tornei-me Maria Tourinho. Os meus filhos só me chamam de Maria. Mas a senhora pode me chamar do que quiser ... qualquer coisa. Maria qualquer coisa. (levanta-se e cochicha seu segredo no ouvido de mais uma mulher)

CLARA (mostrando o saquinho bilhetes para a mulher a quem tinha perguntado) Pronto! Eu os coleciono há um tempão! Tenho mais de 40 guardados, sabia? As madres fingiam não perceber que eu os roubava... Nem todas as crianças que eram expostas na Roda vinham com bilhetes. Mas as que tinham eu sempre guardava. O saquinho fui eu que costurei! Gostou? (platéia responde) A senhora quer ver um? (platéia responde) A senhora poderia lê-lo para mim? Em voz alta, por favor, é que eu ainda não aprendi as letras. (os bilhetes seguirão a ordem aleatória da distribuição às mulheres)

MULHER DA PLATÉIA (lê o primeiro bilhete) “Vai esta menina já batizada chama-se Ana. Por sua mãe morrer é que chegou a este destino. ”

CLARA Mais um tempo e eu terei decorado a todos.(para outra mulher) E a senhora, sabe ler esse?

MULHER DA PLATÉIA (lê o segundo bilhete) “Manda-se entregar, por Julia Teles da Silva, um seu escravo menor de nome Tomé que fora lançado a Roda dos Expostos. Rio de Janeiro, 1876”

CLARA Em que ano nós estamos, Nini?

NINI 1897, Clarinha.

CLARA (para a mulher que acabou de ler o bilhete) Se nós estamos em 1897 e essa criança nasceu em 1876, quantos anos ela tem hoje? (platéia responde. Distribui vários bilhetinhos pela sala) A senhora lê este outro para mim... e a senhora também... por favor ...

M.J. Essa menina Clara, não toma tino! Sempre armando rebuliços.

NINI Clara precisa é de mais passeios, caminhadas a pé, banhos-frios, são as recomendações do Dr. Mendes ...

CLARA Leia o seu, por favor!

MULHER DA PLATÉIA (lê o terceiro bilhete) “Morreu sua mãe e por pobreza e falta de leitese enjeita esta batizada de nome Joaquina. Campos, 1883”

CLARA: 83 para 97? (platéia responde)

MULHER DA PLATÉIA (lê o quarto bilhete) “Peço a vossa mercê que o menino queira tomar e acolher pois são cousas que sucedem aos homens de bem. É branco, tem parentes frades, clérigos e freiras. Paquetá, 18 de março de 1871”

CLARA 71 para 97? (platéia responde) E agora a senhora lê esse aqui!

MULHER DA PLATÉIA (lê o quinto bilhete) “Trouxe bilhete, declara ser gêmeo e pede-sechame Manoel”

CLARA Este não tem data, não é? É porque este morreu anjinho. Da minha parte eu também gostaria muito de morrer menina. Eu acho uma felicidade muito grande dar a Deus uma vida que nos apegamos por hábito ou que não fazemos muita questão.

HERCÍLIA Posso ler um? (CLARA lhe entrega o bilhete) “É este filho de pais nobres e vossa mercê fará a honra de lhe criar em casa que não seja muito pobre e que tem escravas que costumam olhar estas criança Rio de Janeiro, 1884” (provocando CLARA) Treze anos.

CLARA Treze anos, como eu! (desconversando) Feliz era aquele casal lisboeta, muito pobre, que por devoção e fé cristã, resistiu a abandonar os filhos. Como recompensa, coisa maravilhosa, foram-lhe morrendo pouco a pouco todos os filhos, que Deus levou para Si quase todos na idade da inocência. E eles ficaram muito agradecidos ao Senhor por tão assinalada mercê.

MARIA TOURINHO De pequena eu também tinha meus bilhetes, meus guardados. Sempre preferi escrever sobre o que acontecia ao meu em torno do que falar. Uma vez, recebemos uma visita em casa. Meu pai olhou para mim e disse: hoje, podes ficar na sala, menina! Mas

conserves a boca cerrada! Ele não se conteve, riu e disse: manter a boca fechada deve ser tarefa fácil para quem já nasceu muda. (para a mulher sentada ao seu lado) A senhora prefere mais de falar ou de escrever? (platéia responde) Hoje eu até falo mais do que escrevo. Mas naquele dia, fiquei ali diante da porta, vendo aquele homem enorme entrar pelas portas da minha casa... As portas de minha casa são assim: fecham- se a quem meu pai não quer e abrem-se a quem lhe convém. E foi assim meu primeiro encontro com meu marido ... eu, de boca calada, e de mãos dadas com meu pai. (Levanta-se e cochicha seu segredo no ouvido de outra mulher)

HERCÍLIA (pega um saquinho guardadinho dentro do saco de bilhetes de CLARA) E este, por que está guardado dentro deste saquinho?

CLARA Este é o meu, veio comigo quando me largaram na Roda.

HERCÍLIA O que há nele?

CLARA Não sei a madre me entregou assim e assim ele está até hoje.

HERCÍLIA Posso ler?

CLARA (arranca o bilhete de HERCÍLIA, guarda-o no seio esquerdo e recolhe aflita os outros bilhetes que as mulheres leram; HERCÍLIA só observa.)

M.J. (para uma mulher da platéia) Olha a confusão que esta menina arrumou! Se o Padre Neves a visse, repetiria a ela o que me disse quando eu tinha meus 12 anos: rapariga, tu necessitas casar o quanto antes. Mas casamento era um modo dele dizer: esta menina precisa do coito. E que eu faço questão do coito!! E eu asseguro ... a Clarinha precisa coitar o quanto antes, todas nós precisamos ... é a única forma de acabar com os vapores. Mas hoje eu já estou boa e o João, o meu marido, vem me buscar. (vai para a janela esperar o João)

MARIA TOURINHO (para a mulher sentada ao seu lado) A senhora é casada? (platéia responde) Pensa em se casar? (platéia responde) Como foi a festa de seu casamento? (platéia responde) A senhora fez o seu vestido? (platéia responde) O meu, fui eu mesma que fiz! Eu e minhas cúmplices (mostrando as mãozinhas). 319 madrepérolas, pregadas uma a uma, meu pai ficou inchado com minha habilidade. Quando entrei na igreja, de braços dados com meu pai, ria e ria por dentro, pois lembrava que minha avó havia me dito: que as mulheres só devem sair de casa três vezes: para serem batizadas, para se casarem e para serem enterradas. Eu ria porque estava me casando e já tinha saído de casa mais de três vezes... quase quinze, segundo minhas contas... (ri) Mas, belo mesmo foi o juramento que eu fiz naquele dia para o meu marido: o que sei é que te amo! Tu não és só o árbitro de minha alma, és o motor de minha vida. Eu? Eu agora te pertenço, sou uma cousa tua... é o teu direito e o meu destino! Só

o que tu não podes em mim é fazer com que eu não te ame! (cochicha seu segredo no ouvido de outra mulher).

NINI (para uma mulher da platéia) A senhora ... sim, a senhora ... ainda não passou pelos exames preliminares ... Qual sua graça? (platéia responde) Um instante, que eu vou pegar meu caderno goiabada para anotar seus dados. (procura o caderno)

CLARA (pede para uma mulher escondê-lo; depois, com medo, vai rezar, acobertada por MJ)

NINI (ainda procurando o caderno) Eu tenho certeza que este caderno estava aqui. Quem pegou meu caderno? A senhora viu que eu o guardei aqui, não viu? (platéia responde) Onde está? Vamos, digam .... Senhoras, meu caderno goiabada é só meu ... tem anotações que dizem respeito só a mim! (Grita) Quem pegou? Aquela senhora está esperando para que eu comece os exames ... 1, 2 , 3, vamos... Cinismo e dissimulação, um quadro perfeito da mulher histérica! (Conformando-se, com ironia) Muito bem, devo supor que o caderno goiabada evaporou por entre as vestes das senhoras. As senhoras podem até ficar com meu caderno goiabada, mas não com meu pensamento aguçado. Se puderem pensem(dirigindo-se à mulher a qual perguntou o nome) Por favor, minha filha, vamos ao exame. Por favor, de pé! Qual a sua altura? (platéia responde) Peso? (platéia responde) Não me esconda nada, por favor ... Qual a cor dos seus cabelos? (platéia responde) Olhos? (platéia responde) o fundo de olho está bom ! Lóbulo da orelha, dentes alvos ... Dedos? Sabe bordar? (platéia responde) Tocar piano? (platéia responde) O que faz uma dama se não borda e nem toca piano? (platéia responde) A sua família consiguiu casamento para a senhora? (platéia responde) Tem alguma cicatriz? (platéia responde) Qual o motivo, me diga (platéia responde) Agora por favor, siga meu dedo ... somente com os olhos, sem a cabeça! Muito bem., pode sentar. Muito obrigada ... gostei muito do seu exame, talvez, caminhadas alguns escalda pés melhore seus reflexos. Mas por enquanto passarei seus dados ao Dr. Mendes, e ele dirá o que é melhor para senhora. O doutor logo virá lhe ver. Obrigada minha filha.

M.J.(ao lado de CLARA, que reza) : Isso, Clarinha, reze. Reze e peça proteção.(para a platéia) Por que não rezamos todas? Todas juntas, por favor, hoje é meu último dia aqui com as senhoras, eu já estou boa e o João vem me buscar ... Vem Clarinha, me ajude! (as duas pegam um banco no canto da sala e levam para o meio, inaugurando um "altar")

CLARA Vamos pedir para que o bondoso coração de Jesus acolha as nossas preces e tenha a compaixão de derramar sobre nós sua divina graça.

M.J. E não esqueçamos de pedir pelo que mais se precisa!

CLARA (ajoelhando-se) Eu, sua serva Clara, humildemente de joelhos prostrados. Vos peço piedade para todas as criancinhas, filhos de péssimas mães, geradas de humores corruptos, para que não se tornem frutos imundos e pouco perduráveis.12

M.J. (ajoelhando-se também) Senhor, agradeço por minha recuperação, há tanto desejada. CLARA Incluo aqui as crianças de cor preta, que por muito que observaram meus olhos, penso que são bastante gente.

MARIA TOURINHO (convida a mulher que está sentada ao seu lado para rezar e se ajoelha junto a ela em frente ao banco) Meu Pai e Senhor, me encontro aqui em desvantagem perante Ti e perante estas senhoras ... Senhor, que tudo sabes e tudo vês, eu imploro, abençoai meus filhos. E fazei com que eles saibam que a mãe deles estará sempre presente em pensamento , alma e corpo.

NINI Deus Pai Todo Poderoso, fazei de mim um instrumento de tuas obras. Vamos rezar minhas filhas. (ajoelhando junto as outras e convidando as mulheres da platéia, inclusive a que fez o exame, chamando-a pelo nome)

CLARA Venha, venha rezar para Jesus!(convidando as mulheres da platéia)

M.J. Reze também, peça a Ele, e Ele te dará! Eu pedi minha cura, e hoje estou boa, o

João vem me buscar ... (convidando as mulheres da platéia)

CLARA (para uma das mulheres que vieram para a reza) E a senhora, quer pedir alguma coisa? (platéia responde, para outra mulher que veio para a reza) E a senhora? (platéia responde)

M.J. Senhor, eu peço que ajude minhas amigas, para que, assim como eu, encontrem o caminho da cura. Porque se hoje eu estou boa e o João vem me buscar, é graças a Tua mão que guiou a mão forte do Dr. Mendes, que arrancou de dentro de mim aquilo que era gerador de minha perturbação. (para outra mulher que veio para a reza) E a senhora não quer pedir também? (platéia responde)

MARIA TOURINHO (referindo-se à mulher que esta sentada ao seu lado): Esta senhora quer pedir. Peça! (platéia responde)

NINI (para a mulher que fez o exame preliminar) Vamos lá minha filha, ainda não escutei a senhora pedir. Vamos eu te ajudo. (platéia responde) Senhor, dai luz aos meus pensamentos, força aos meus braços e fé ao meu coração, para que possa continuar a cumprir esta que considero a minha primeira e mais digna missão nesta terra – a de cuidar destas senhoras histéricas, de pensamentos e atitudes alienados, tristes senhoras escravizadas pela carne e dominadas pelo útero.

HERCÍLIA (ajoelhando-se com as outras) Luz, tão fecunda luz. Clareia. ... clareia. ... e leva nos teus raios as mensagens das mulheres, e pelo caminho espalha as idéias de Brant que pregava que nós mulheres, somos...

NINI Deus Pai Todo Poderoso, amparai todos os Doutores desta casa de misericórdia, em especial Dr. Mendes, que protegido por Tua benção vem lutando para erradicar este temível mal histérico que tanto nos tem afligido nestes fins de século.

M.J. Para as mais jovens, peço que bem cedo possam encontrar um homem bom que as faça esposa. Aqui em especial, peço pelas mulheres feias, que por muitas vezes ficam privadas do alívio absoluto que a mulher encontra apenas no coito. Coito, Senhor, é disso que estas mulheres precisam. Dai o coito a todas, às feias, às bonitas. Senhor daí o coito a todas nós!

MARIA TOURINHO Pai e Senhor, cuide de minhas crias. Eu sei que há junto de Ti um arcanjo que as vigia. As asas como tormenta, os olhos como agonia. Pai e Senhor, zele por minhas crias.

M.J. (para uma mulher da platéia que não esta na roda da reza) Pede o coito para a senhora, a senhora está precisando, pede o coito. (platéia responde)

CLARA Peço que todas as mulheres, livres da danação de suas almas, encontrem de uma vez para sempre os braços abertos do meu Divino Jesus. E permita que elas sintam também o deslumbramento diante dos milhões de sóis que é a presença do magnífico Cristo.

HERCÍLIA Oh Sol resplandecente, me ilumine uma mulher brasileira, uma pelo menos, que tendo refletido um pouco sobre sua condição, perceba sua triste sina de viver em meio a estreitezas e confinamentos, esteja disposta ao meu lado a dar um segundo grito, agora bem mais agudo, de um 15 de novembro feminino, capaz de erguer sobre esta pátria um edifício de glórias feminis, que as outras mulheres fazem tanta questão de desmoronar (Olhando para NINI).

NINI Deus Pai Todo Poderoso, perdoa estas mulheres, elas não sabem o que fazem (Olhando para o céu e depois para HERCÍLIA).

CLARA, MARIA TOURINHO, NINI, M.J., HERCÍLIA (em cânone) Senhor, derramai a chuva sobre nós ... Senhor, derramai a chuva sobre nós ....

M.J. (quebrando o clima da reza, falando para as mulheres da platéia) Olha como estou, logo o João vem me buscar e eu estou assim, toda desalinhada. A senhora também. (ajudando uma das mulheres que rezou a levantar-se.)

CLARA (fita o céu, pela janela)

MARIA TOURINHO (volta para o seu luga junto com a mulher que veio com ela rezar)

HERCÍLIA (volta para o canto da parede)

M.J. (vai esperar João perto da porta)

NINI (retoma seus afazeres)

MARIA TOURINHO (para a mulher sentada ao seu lado) Sabe, o que eu sinto mais falta é dos meus filhos. A senhora sabe como é ter um filho? (platéia responde) A senhora já esteve com um pássaro vivo apertado na mão? (platéia responde) Pois eu senti o mesmo só que por dentro do sangue. Quantos filhos a senhora tem ? (platéia responde) Quais os nomes? (platéia responde) Eu tenho cinco filhos, todos homens: Dimas, Francisco, Pedro, Lucas e Estevão. Eles são como os cinco dedos da minha mão. Toda mulher tem sangue para dez ou quinze filhos, e quando os filhos não vêm, forma-se uma ferida. ... é uma ferida aberta escorrendo sem parar, um fiozinho de sangue. E não há ninguém para trazer um algodão, uma atadura, um pedacinho de gelo. Ou há? Não há ninguém que te doe uma mão para arrancar-te daqui. Ou há?

HERCÍLIA (surge apoiada em um ponto mais elevado da sala)

Qual de vós, senhoras minhas/ Deixará de se esforçar?/ Ou para na prosa fria/ Ou na alta poesia/ Vir aqui se apresentar?// Provando assim que nem todas, / S'ocupam da garradice,/ Que nem sempre a namorar/ Vamos a vida gastar/ Na mais chapada estultice// Nem sempre nos ocupamos/ De modas afrancesadas,/ Quer casadas, quer solteiras/ Não passamos a vida inteira/ Nos prazeres engolfadas// L. Brant, outono de 1891. Querem outro?

CLARA e M.J. (demonstram que querem, reposicionando o banco usado para reza e agora colocado como um "pequeno palco")

HERCÍLIA (subindo no banco) Quando intento livrar-me no espaço/ as rajadas em tétrico abraço/ Me arremessam a frase: "Mulher ..." // Narcisa Amália, inverno de 1889.

CLARA (subindo na outra ponta do banco) Diga-me outro.

HERCÍLIA Não! (CLARA vira-se de costas para HERCÍLIA que aproxima-se de CLARA num clima de sedução e propõe um jogo mimético com as palavras das poesias) Não ... teu culto ideal eu não abjuro,/ Musa dos livres que no espaço imperas!/ Dei-te as rosas das vinte primaveras,/ Dou-te o presente e ... sagro-te o futuro!// L. Brant, verão de 1896.

M.J. (um pouco sem graça) : Eu sei um:

Quero-te nua, inteiramente nua/ Para beijar-te as formas palpitantes/ Quero unir minhas carnes delirantes/ Ao teu corpinho alvíssimo de lua/ E assim que beijar a boca tua/ Os seios nervosos e ofegantes/ Quero roubar-te aos olhos cintilantes/ O amor que há muito no meu peito atua/ Quero-te toda nua, inteiramente/ Ébria de amor sobre mim caída/ Louca de sensações e de desejos!/ E eu hei de nesse gozo eternamente/ Embriagar-te talvez demais querida/ Numa sonata harmônica de beijos! // Anônimo, verão de 1884..

HERCÍLIA Ditosa, que ao teu lado só por ti suspiro!/Quem goza o prazer de te escutar, /quem vê, às vezes, teu doce sorriso./Nem os deuses felizes o podem igualar. / por minha carne, ó suave bem querida, / Sinto um fogo sutil correr de veia em veia / e no transporte doce que a minha alma enleia /eu sinto asperamente a voz emudecida./Uma nuvem confusa me enevoa o olhar. /Não ouço mais. (desliza pela banco e cai no chão CLARA continua imitando-a)

Eu caio num langor supremo; /E pálida e perdida e febril e sem ar,/um frêmito me abala... eu quase morro... eu tremo. //(provocando CLARA) Safo, século sete antes de Cristo.

CLARA (assustada fica deita com o rosto voltado para o chão)

MARIA TOURINHO (Trazendo a mulher que está sentada ao seu lado pela mão): Podemos falar um?

HERCÍLIA Mas é claro, Tourinho.

MARIA TOURINHO Eu fiz um para a senhora (declama um poema improvisado no qual rima várias respostas dadas pela mulher até este momento da peça) Eu tenho outro também:

Aquilo que desejo, que eu peço e que eu sinto/ É o que falta como faltaria o pão ao faminto/ É ser a exemplo de Maria - A mãe de família educada/ Um pouco além da agulha, um pouco além da cocada/ Um pouco além do crochê, um pouco além do piano/ Bem perto de suas crias, cuidando bem do seu rebanho/

Eu mesma fiz, por esses dias. (volta rápido para enamorada) a senhora nervosa? (platéia responde) Eu fiquei....

CLARA A mulher é um estranho ser cíclico, de fluxos circulares, de um sangue menstrual impuro, denso, de humores perigosos. É um corpo inquietante desde a adolescência e depois a cada parto, nos puerpérios, nos aleitamentos e no climatério que, uma vez superado, indica enfim uma possibilidade de pacificação – ao mesmo tempo que anuncia a morte.

HERCÍLIA Que lindo, Clara!! De quem é? Quando foi escrito?

CLARA (sai sem dar explicações).

HERCÍLIA Ora me diga Clarinha. Diga, e eu envio o seu bilhetinho para Jesus... (Abre uma janela e ameaça atirar o bilhete). Façamos assim eu envio o bilhete e depois você me conta.

NINI Não !!! (fecha brutalmente a janela, parecendo ter prendido a mão de HERCÍLIA, que cai ao chão simulando dor). Hercília, mostra a mão! Mostra a mão, Hercília!

HERCÍLIA (levanta lentamente a mão e a mostra à NINI).

NINI (voltando para os seus afazeres) Remenda teu pano que durará um ano, remenda outra vez que durará um mês!

HERCÍLIA (afasta-se e começa, discretamente, a procurar o caderno-goiabada escondido entre as mulheres. Encontra e procura algo risível para ler)

M.J. (olhando pela fechadura da porta) : Nini, o doutor não vem me ver hoje? Nini? Ele precisa vir, eu vou embora hoje! Nini! Cadê o doutor? Nini?!

NINI (limpando o banco do centro que as outras acabaram de pisar) Calma, M.J., sossega que o Dr. Mendes logo rompe por aquela porta.

M.J. O Doutor disse que eu sou bonita!!

NINI Calúnias ...

M.J. E que agora depois do tratamento eu fiquei mais bonita ainda.

NINI Difamações, Jesus ...

M.J. O doutor tem uns dedos grossos! Nini, repara nos dedos do Doutor, como são grandes. O doutor disse que eu já estou boa e que o João vem me buscar.

NINI Coitado do Dr. Mendes.

M.J. O Doutor conhece a fundo a natureza feminina, toda a natureza caprichosa, histérica, da fêmea da espécie humana. O Doutor conhece tudo numa mulher, e ele disse que eu estou boa ... por isso é que o João vem me buscar.

NINI (para uma mulher da platéia): A senhora não acredite nas infâmias dessa histérica. Tem uma imaginação fértil, é capaz de inventar as maiores mentiras sobre o Dr. Mendes.

M.J. Mas vou sentir saudades do Doutor, saudades dos dedos do Doutor.

NINI (para outra mulher da platéia) :Não basta a consciência tranqüila do Dr. Mendes para inocentá-lo, várias vezes tenho que me colocar em sua defesa perante elas e até perante os outros Doutores ... Venha, Clarinha, venha que vou tirar os seus piolhos.

M.J. Gosta, Nini? Gosta dos dedos do Doutor, Nini?

HERCÍLIA (subindo no banco do centro da sala e lendo o caderno goiabada)

Eu quero uma casa pra eu governar/ e um bom maridinho que saiba me amar/ que raiva que birra/ que forte maçada/ não sei porque ainda não estou casada. // Nini, primavera de 1893. Eu quero uma casa para eu governar/ e um bom maridinho que saiba me amar/ que raiva que birra/ que forte maçada/ não sei porque...

NINI (a interrompe, aplicando-lhe um corretivo comprimindo seu pano no ventre de HERCÍLIA, que ai sobre o banco, continua o corretivo reproduzindo procedimentos do Dr. Mendes, por fim arruma HERCÍLIA no banco, recupera seu caderno goiabada e vai para um canto ficar consigo.)

(silêncio)

HERCÍLIA Depois de um tempo, começa a cantarolar baixinho

CLARA (para uma mulher da platéia) A senhora se incomoda de arrumar o meu cabelo? (platéia responde) É que preciso me arrumar para Jesus. As freiras me diziam que toda mulher que ora com a cabeça descoberta desonra sua própria cabeça, porque é como se estivesse raspada! Ter a mulher cabelo crescido lhe é muito honroso, porque o cabelo lhe foi dado no lugar do véu.

MARIA TOURINHO Ser mãe é renunciar a todos os prazeres mundanos, aos requintes do luxo e da elegância; é deixar de ir nos bailes, de valsar, de ir aos piqueniques; é passar as noites num cuidado incessante, em sonos curtos, leves com o pensamento sempre preso à mesma criaturinha rosada, pequena, macia, que lhe magoa os braços, que a enfraquece, que a enche de cuidados e prevenções, mas que a faz abençoar a divina providência de a ter feito mulher para ser mãe!

CLARA (para a mulher que arrumou seu cabelo): Fiquei bonita? (platéia responde) Vou mostrar! (corre até uma janela e mostra-se para a céu)

HERCILIA (vai parando de cantar apenas a melodia da música e aos poucos canta a letra da música, aos poucos todas começam a cantar juntas)

M.J (vai para o centro da sala como num baile, levanta o banco e dança com ele, como se o banco fosse um homem.

NINI a acalma e recolhe o banco.

Clara, MariaTourinho, M.J. e HERCILIA (cantam e convidam as outras mulheres para dançar...)

TODAS Esta casa tem quatro cantos/

Cada canto tem uma flor/

Nesta casa não entra maldade/

Nesta casa só entra o amor/

O céu é lindo/

Mas o mar também é/

O céu é lindo/

Mas o mar também é/

A cachoeira, a beira-mar/

A beira- mar/

Eu vou levar estas mirongas/

Para o fundo do mar/

Eu vou levar estas mirongas/

Para o fundo do mar/

(é feito uma grande roda com todas as mulheres da platéia. E elas repetem várias vezes a música , cada vez mais rápida)

NINI (tenta manter andamento da música a parcimônia na dança)

M.J. (brinca de mudar as mulheres de lugar dentro da roda,)

HERCÍLIA (dança com as mulheres, faz rodopios, sobe nos bancos)

CLARA (diverte-se brincando de abrir e fechar a roda)

MARIATOURINHO roda sem para no centro da roda. (a música ganha ritmo e velocidade as mulheres batem palmas e todas ficam cada vez mais agitadas em um crescente bem forte)

NINI (interrompendo) Chega! Pára! Chega! Todas sentadas, agora em seus lugares. Não era para suar, era só para cantar. Sentem-se já. Rebeldes ... Não se pode dar a mão e já querem o braço. (Todas as mulheres voltam para seus lugares).

M.J. (se recolhe junto a uma janela)

CLARA (com medo vai para o fundo da sala e começa a fazer uma coroa para Jesus).

MARIA TORINHO (volta para o seu lugar)

HERCÍLIA (vai para um canto, e começa a acariciar-se)

NINI (certifica-se de que todas estão em seus lugares e vai para um canto ler o seu caderno goiabada)

M.J. (para a platéia) Eu tive vários amantes... militares, engenheiros, doutores, mas de quem eu sempre gostei mesmo? dos pretos! (para uma mulher da platéia) A senhora já se encontrou com um preto? (platéia responde) A abolição para mim foi um deleite, a cidade repleta de torsos escuros espalhados pelos cantos. Um deles, o melhor deles, eu conheci na Forra do Judas. Em meio à confusão, senti o seu ombro forte tocar de leve o meu peito ... a minha mão impaciente, mimosa, agarrou uma outra mão, forte com , e eu me deixei ser apertada até que estancasse o sangue de meu pulso. Mas hoje eu já estou boa ... e o João vem me buscar ...

MARIA TOURINHO (para a mulher sentada ao seu lado) No primeiro dia do meu casamento eu já pensei nos filhos. Agora, diz-me senhora. Quando deita na cama fica pensando no seu esposo ou no leite que pode sair cintilando dos seus seios? (platéia responde) Eu penso no leite.

M.J. (subindo na janela) E as faladeiras de janela, quando me viam logo diziam: lá vai a menina dos vapores... Eu fingia não ouvir, mas sempre soube que tinha um gênio de pomba. Nas missas, lançava meu olhar langue e açucarado sobre o olhar langue e açucarado de um gavião. Na saída, emparelhava meu corpo-pombo naquele corpo- gavião, que logo abria dois dedos desaforados, dois dedos terríveis, e záz, atuava sobre minha anca provando o temperamento e a dor. Lembro que sempre ficava uma nódoa preta na carne e uma mancha rosa na alma... Mas hoje já estou boa e o João vem me buscar.

HERCÍLIA (para uma mulher da platéia em tom de sussurro): A senhora ... é onanista? (platéia responde) Sabe o que é? E como o doutor chama as mulheres que gostam de se acariciar intimamente... A senhora é? (platéia responde) Eu sou onanista! Gosto de me moliciar! Eu faço desde criança, gostava de fazer nas festas pelos cantos com os outros fingindo que não percebiam. ...

MARIA TOURINHO A natureza, previdente, teve a sabedoria de colocar o prazer onde o exercício de uma função é indispensável à vida. A mãe que cria sente correr com delícia o leite através dos canais que o devem levar a boca do filho. Eu me lembro ... bastava um dos meninos filhos estender os ternos bracinhos para que os meus seios ingurgitassem e ejaculassem o leite com força.

HERCÍLIA (sentada aos pés da mesma mulher da platéia , com as mãos da senhora em seu rosto simulando uma máscara de carnaval) Desde os meus dez anos eu freqüento os bailes de máscaras do carnaval. Favorecida pela máscara, eu caminho em meio àqueles que me ignoram durante o dia. Certa vez, fiquei bolinando meu próprio marido. Ele nem desconfiou... Encontrei-o suspirando, tolo, no dia seguinte em nosso almoço familiar. Voltei na segunda noite, com uma nova máscara, porém com o mesmo codinome. Ele fez-me carícias, deu-me até um colar. Na terceira noite, a derradeira, entreguei-me a ele, desembrulhando minhas roupas de baixo. Ele me possuiu como nunca o fizera enquanto esposa. Sai, fugida, à noite, deixando-lhe um bilhete, que revelava minha verdadeira identidade: nele estava escrito “Je serai toujours près de toi. – L. Brant”.

M.J. (indo para o centro da sala, sentindo dor) Eu já fiz de tudo nessa vida e de tudo fui chamada.. Aprendi aqui que existem mulheres bonecas, amantes, festeiras, operárias, sábias, de tudo; isto é, porém, o acidente ou o supérfluo ... o que todas são, ou deveriam ser, é uma só... é o que eu sou, é o que as senhoras deveriam ser também.. O que todas nós somos, essencialmente, tirando todos os acidentes e desvios, e só isto ... mães! (cai ao chão, com dores).

NINI (indo cuidar de M.J.) Viram no que dá a rebeldia. M. J., a senhora não está bem, a senhora foi operada, o Dr. Mendes recomendou repouso ... A senhora é teimosa. (acomoda M.J. entre as mulheres da platéia)

M.J. Foi só uma fraqueza Nini , vai passar

NINI Afaste as pernas, precisamos limpar isso. Este líquido é fetido

M.J. Ai, ai .. Nini, deixa ....Eu so preciso me distrair... vamos brincar de datas, vamos brincar?

NINI Não, M.J., a senhora precisa descansar ... O Doutor Mendes não quer que mexamos nas Janelas... vai acabar com minha tinta ...

M.J. Só mexemos nos vidros. E depois nos limpamos...Ai, Nini eu já estou boa... e eu vou embora hoje... vamos brincar, pela última vez.

NINI Está bem. ... vou pegar a tinta ...

M.J. (muito excitada, para as outras mulheres) :Nos vamos brincar de datas!!!! Nini, em que ano que a senhora nasceu?

NINI Eu?

M.J. É, vai começar com a senhora!

NINI 1858!

NINI Escreve para mim, Hercilia!

HERCÍLIA Eu escrevo!! (começa a escrever as datas nas janelas)

MARIA TOURINHO, NINI e M.J (seguem perguntando as datas de nascimento das mulheres da platéia, fazendo uma brincadeira entre as datas da época e as atuais. Todas se envolvem nas perguntas, a brincadeira vira uma grande bagunça, muita risada e falatório, cada vez mais alto.)

CLARA (que não se envolve no jogo caminha para o extremo oposto da sala como se estivesse em transe, no auge na brincadeira tem um ataque histérico.

HERCÍLIA , M.J , MARIA TOURINHO e NINI paralisam o movimento e lentamente deslocam-se aos seus lugares em poses hiper-teatrais sem reação nenhuma em relação ao ataque.

CLARA (cai. Ouvimos só sua respiração.)

HERCÍLIA , M.J , MARIA TOURINHO e NINI as poses ficam em suspenso

(silêncio)

M.J. (cai novamente ao chão, com muita dor): Nini, está doendo ... O Doutor disse que a operação não iria doer... está doendo muito ... onde está o Doutor? ... Nini !!

HERCÍLIA e MARIA TOURINHO (voltam aos seus lugares)

NINI (vai ao socorro de M.J. com cuidado e muito carinho a acolhe em seus braços como uma criança): Calma M.J. Eu vou cuidar da senhora. Se acalme...

M.J. (cada vez com mais dor): Nini, está doendo muito... Ai, ai... muita dor

NINI (acalantando M.J.): Calma, minha filha. Calma Olha eu vou te contar uma história. Era uma vez uma rainha muito, muito bonita, linda como o sol. Mas, infelizmente, veio ao mundo sem cabeça. Não podia beber, nem comer, não podia ver o mundo, nem rir e também não podia beijar. Mas ela fazia–se compreender na corte, por meio da suas mãozinhas. E decretava a guerra e as sentenças de morte com os seus delicados pés ...

CLARA (se arrastando pelo chão) Jesus, esconda-me, querido, com o teu manto, que o leão me cerca! Esconjura o bicho imundo que habita minha carne e suja minha alma! Salva- me! Senhor, não me deixes cair em pecado de luxúria, que eu sinto as línguas do inferno a lamber as carnes do meu corpo e enfiar-se pelas minhas veias! (gritando) Jesus! Vale- me, esposo meu, amado meu! Amado do meu coração, espero-te esta noite no meu sonho, deitada de ventre para cima, com os peitos bem abertos, para que tu me penetres até ao fundo das minhas entranhas e me ilumines toda por dentro com a luz do teu divino espírito!

HERCÍLIA (em relação à CLARA): Sinto-me tomada por um ardor sensual e bruto ao vê-la assim com a cabeça ao chão, o cabelo caindo em ondas amplas sobre o piso. Revelando um corpo de mulher. Um corpo maduro. Camuflado pelas vestes de criança. Dissimulado por trejeitos infantis. Abandonai esta meninice imaculada.(começa a atira-se contra as parede, janelas e portas, fazendo barulho) Despertai, Clara, Despertai. Estou clamando pelo seu despertar.

MARIA TOURINHO Não fui traída pela sua porção esposo, e mesmo que tenha sido, não faço conta destes desvios. Fui traída pelo que lhe cabia como pai de meus filhos. Que ele fosse ausente, que fosse bruto, de parca inteligência... não me importava. Mas não trazer

dinheiro para casa... deixar meus filhos viver em escassez de comida... vestindo roupas alinhavadas feitas de tecidos grossos, não era certo... isso não era certo senhora ...

CLARA (levanta, vai até a janela e escreve sua data de nascimento 1870.)

HERCÍLIA (vai atrás e as duas começam a trocar segredos)

CLARA (entrega o seu bilhete)

HERCÍLIA (lê o bilhete em voz alta) “Remeto a Roda dos Expostos essa menina branca de nome Clara, nascida de coito danado, ainda não foi batizada. Está pagã. Favor quem a queira tomar e acolher que Deus lhe dará o pago. 16 de junho de 1884” Vinte e Sete anos... (vai se aproximando de CLARA quase a beijando)

CLARA (foge correndo pela sala)

HERCÍLIA (vai correndo atrás de CLARA),

NINI (impede a corrida segurando HERCÍLIA e tenta mais uma vez lhe tirar os piolhos. As duas brigam)

M.J. (começa a se arrastar até a porta.)

HERCÍLIA (consegue derrubar NINI e lhe arranca um piolho da cabeça) Está aqui, Nini! Olha, é um piolho. A senhora é como nós, escravizada pela carne, dominada pelo útero!

MARIA TOURINHO (simula matar o marido, a machadadas).

M.J. (que tentava se reerguer do chão cai.)

MARIA TOURINHO (rodopia gritando e cai em frente a mulher da platéia sentada ao seu lado). Eu matei meu marido, com três machadadas bem no meio da cabeça dele. Não há o que se fazer em uma situação dessas, ou há? A senhora me perdoa? (platéia responde, e chora no colo da mulher)

M.J. Está chovendo lá fora! Está chovendo lá fora!

HERCÍLIA e CLARA (correm até a porta principal da sala e começam juntas a abrir todas as portas e janelas da sala)

HERCÍLIA (na porta da sala) As senhoras provavelmente se esquecerão, mas deixem-me dizer isto: alguém, em algum tempo futuro, se lembrará de nós. (sai).

M.J. (abrindo uma porta e resgatando suas últimas forças): A mulher não nasce para si, a mulher nasce para o outro. (Sai repetindo esta frase).

CLARA (vai se despedindo das mulheres da platéia, sempre com a mesma frase) Que as senhoras fiquem com Jesus! (sai)

MARIA TOURINHO Olhe para mim, olhe bem no fundo dos meus olhos. As senhoras também, olhem uma nos olhos das outras. A senhora está me vendo lá no fundo dos seus olhos. Pois, cuide da senhora, como se cuida de uma filha. Pois que a vida e como um punhado de fubá quando se assopra vai embora. (Quase sai, mas volta)) Vou ter saudades suas! Sabe, eu gostei muito da senhora! A senhora gostou de mim? (possivel resposta da enamorada) Pois eu gostei muito, o que eu sinto pela senhora é mais que amor, é o começo de uma paixão! E eu não te amo só por causa da sua beleza... eu a amo pelo “mais” que há na senhora! Eu te amo (sai gritando) Eu te amo.

NINI (reerguendo-se e encarando a platéia): Eu, desde muito pequena, tive sede pela ciência, mas acabava me perdendo em meio às leituras românticas, de fazer chorar... eu sempre tive uma vontade esquisita de cuidar de alguém, um doente, de um inválido, pessoas que precisassem de mim. Às vezes, penso que eu poderia casar, ter filhos, criancinhas que dependessem do meu carinho, da minha solicitude, do meu leite. Mas agora vejo que tudo isso é impossível... impossível... meu Deus...

MARIA TOURINHO (voltando da chuva e se dirigindo para a enamorada) A senhora quer casar comigo? (possivel resposta da enamorada) (CLARA coloca uma coroa na cabeça da enamorada e acompanha as noivas.)

M.J. (na porta): Vem, Nini, vem para a chuva, vem deixar a água escorrer, vem!

NINI (levanta-se vagarosa e titubeante, pára na porta e olha para as mulheres da platéia): A mulher foi feita para sentir ... e sentir é quase uma histeria. (Fecha a porta. HERCÍLIA canta alto, ao longe, ao som da chuva).

FIM

ANEXO B – Entrevista com Janaína Leite

São Paulo, 11 de novembro de 2017.

M- Oi Jana, então vamos lá? Como começou o XIX?

J- A gente começou, quer dizer, "a gente" já é uma ficção que incorporamos, porque no comecinho eu não estava. Era uma disciplina de processo colaborativo com o Tó, pelo CAC, eu não estava na EAD ainda, quem estava lá era o Lubi como penetra, porque esta disciplina aceitava atores de cobaia, e os diretores tinham que ser do CAC. E aí era ele, a Dani, a Raíssa, a Sara talvez estivesse... Mas lá eles começaram uma primeira cena, em cima do texto Psiquiatria e Feminilidade da Magali Engel, que é do livro História das Mulheres no Brasil, então este texto é a origem de tudo. Lá tem mini biografias de mulheres, que a gente usou pra dramaturgia do espetáculo, do processo. E esse texto foi trazido por um cara, que na época era o dramaturgo naquele momento do processo, o Rafael, nem faz mais teatro hoje em dia. Ele trouxe o texto e foi embora do processo, e aí rolou alguma coisa assim que estava faltando diretor, aí o Lubi ficou de diretor, foi tudo bem atípico, mas aí chegou-se a uma primeira cena, e eu ainda não estava, que era já mulheres no século XIX, com o tema relação de trabalho no século XIX, mas como só tinha mulher, e mulheres brancas, classe média - as mulheres brancas estavam dentro de casa, quem trabalhava eram as mulheres negras, pobres. Então chegou nesse lugar de mulheres confinadas em uma casa. Então a primeira cena não tem nada a ver com a peça hoje em dia, e tinha alguma coisa ali que eu assisti da platéia, e que ficou na cabeça da galera, uma primeira cena de 15 minutos. Aí eu vi, já achei incrível na época, já tinha alguma coisa assim, de fazer na sala branca, sem nada, crua, com sol, tinha um horizonte ali, que eu nunca tinha visto. E aí na sequência o Tó, o pessoal, estimulou o Lubi a continuar o processo, e nesse momento o Lubi me chamou, e ai trocou todo mundo, e daí ficou eu, a Sara, a Ju, a Raissa, e a Gisella, e isso já é a configuração que estreou o espetáculo. E aí a gente foi pra sala de ensaio durante um ano, e virou um projeto extra curricular da EAD, porque nisso eu já tinha entrado na EAD, e a Sara e o Lubi também eram de lá, e a gente ficava de final de semana lá ensaiando. E dai a gente pegou um esboço pra desenvolver, mas de fato foi dali que começou a história toda.

M - Então, vocês começaram nesse contexto, neste boom dos processos colaborativos né? E ai o fato de só ter atrizes, mulheres, talvez tenha sido uma peça-chave para se tratar de questões femininas. É isso?

J- Olha como começa, não era assim "só temos mulheres, vamos falar de mulheres", não, era "vamos falar da relação de trabalho no século XIX, mas só tem mulheres". O ponto de partida não era fazer uma peça sobre mulheres, mas aí quando surgiu esse primeiro tema e a gente se viu ali só entre mulheres, rapidamente isso começou a migrar, e com esse texto, escrito por um homem, a partir do Psiquiatria e Sexualidade, com colaboração total, um processo bem integrado, e completamente influenciados, sabe? O Tó que dava essa disciplina, a gente via *Vertigem*, via *Latão*, vários de nós fizemos estágio com o *Latão* também, então isto estava muito forte na época, foi super determinante.

M - E qual foi a preocupação inaugural, de vocês e do Lubi neste processo. Você me diz desse tema, da questão do trabalho, que deve ter uma influência forte do *Latão*, dos temas que o Sérgio trabalho, mas tinha uma preocupação com a forma? Por exemplo, já se sabia que queria fazer algo em espaço não convencional, sem utilizar iluminação de palco?

J- Olha, *Hysteria* é muito intuitivo, muito sala de ensaio. Depois de lá é muito doido você recuperar esse frescor, comparado com todos os outros projetos, que a gente senta a bunda, faz um projeto, faz uma teoria, tanto temática quanto estética, formula... Ali realmente era uma coisa que... a gente muito pouco teorizava sobre, ou dizia "nós queremos fazer um teatro X". Tinha algumas questões muito concretas, a questão do trabalho pelo *Latão*, como você falou, a coisa histórica, tinha muito a ver com essa influência do *Latão*. Tinha a questão do espaço que era muito influência do *Vertigem*. O espaço como ele é. Então, a gente estava numa sala, e a gente não queria botar uma cortina preta e luz artificial, a sala é a sala, assumir. Então quando a gente ensaiava, a gente nem sabia que ia fazer a peça em lugares históricos. Que isso tinha muito mais a ver com a concretude do espaço do que com o tema. Era assim, era uma sala, tinha banco, tinha chão, tinha parede, tinham uns buracos na parede, então tinha essa questão de lidar com a concretude. Acho que essa era a primeira ideia estética, tudo muito material, uma questão muito forte com o espaço e com nossos corpos. A gente dançou muito com esses bancos, e o Lubi sempre propondo dinâmicas, era a primeira direção dele, ele era muito novo, tinha 21 anos na época, eu tinha 19. Tudo muito intuitivo em relação à essa questão do espaço, e a gente já sabia nesse momento que iríamos dividir a plateia entre homens e mulheres. A gente nunca sabe se foi o ovo ou a galinha que veio primeiro, se foi uma ideia de alguém e depois a gente encontrou isso nos textos do Charcot, que realmente ele colocava as histéricas no palco para serem olhadas pelos homens, ou se a gente leu isso e teve a ideia, ninguém sabe, de tão intuitivo que foi. O tema ficou claro muito rápido, quando a gente entrou na sala de ensaio a gente sabia que iam ser mulheres trancadas em um hospício, com esse deslocamento temporal, e o quanto a vida daquelas mulheres ainda refletia as nossas vidas, e essa questão de lidar com o espaço concreto, real, com o sol, isso que a gente queria experimentar. A questão do espaço histórico veio muito depois, mesmo a interatividade, a gente sabia que ia ter essa questão, mas a gente nem imaginava que a interatividade ia ter a proporção que ganhou, tanto que a peça estreou com 40 minutos e hoje em dia ela tem uma hora e meia. Ela ganhou 50 minutos de interação, só jogo com a plateia.

M - É muito interessante essa metáfora de vocês se colocarem no palco para os homens assistirem, como as histéricas do Charcot.

J - Sim, tem esse lugar exibicionista da histérica. Na teoria, sempre precisa de dois para haver uma histeria, tem a ver com o outro, com o jogo de mostrar, de encenar. É muito teatral, é muito interessante ler sobre histeria porque tem muito a ver com teatro. Tanto que os escritos do Charcot, do Freud, as posições muito loucas que elas faziam.

M - Tem muito registro de foto do hospital psiquiátrico Salpêtrière.

J - A gente foi lá todo mundo, porque a gente estava em uma turnê na França e fomos visitar depois. A gente foi lá, o espaço onde era mesmo pegou fogo, onde era o teatrinho do Charcot. A gente ficou doido, era um teatro onde eles colocavam as histéricas! Tipo assim, sexta a noite tinham as histéricas, algo de show de horror nisso né, tinham mulheres fazendo o arco da histeria, paralisias, hipnoses, e tinha esse frisson, em torno do nascimento da psicologia, da psicanálise, que coincide com a histeria, é praticamente com a histeria que surge a psicanálise. Era essa coisa da exibição, do jogo pro outro, ao mesmo tempo que colocava os homens nesta posição de *voyer*, um jogo que eles participam de outra posição. E aí tem os relatos dos homens que são muito diferentes, por se sentir mal, se sentir opressor, no lugar daquele que julga, que vê, que está protegido, ou se sentindo confortável porque...

M - por que ele não vai ter que interagir (risos)

J - Sim, ou porque "eu não vou ter que interagir", ou uma coisa de *voyer*, de estar abrindo uma fechadura, abrindo um universo aí de mulheres, das mães, das irmãs, nas namoradas, essa coisa assim meio estranha, mas enfim eles ficam numa posição meio em suspenso, diferente das mulheres que estão ali no jogo, que a gente dá um papel imediato pra elas, de histéricas como nós.

M - É, por que elas estão inseridas ali, fazendo esta aproximação com essas mulheres do século XIX, e como, pelo menos nas vezes que eu vi, como é fácil para elas embarcarem e se identificarem com estas personagens.

J - É, isto tem a ver com a estética, e que a gente sempre teve a consciência de que teria que ser um mínimo de teatralidade, no sentido de começar com um jogo muito paulatino, muito delicado, tanto que a primeira pergunta que a gente faz na peça é "Que horas são?", sabe?

Coisas que são muito cotidianas para que a gente vá ganhando intimidade com elas. Na verdade a peça poderia ser vários monólogos, a gente quase não interage, as atrizes umas com as outras em cena, é sempre com a plateia a estrutura. Então é com elas que a gente vai costurando aos poucos esses fios de relações. A experiência da peça, nesse sentido, é um jogo muito feliz, a gente conseguiu mesmo, óbvio que tem apresentações muito diferentes, dependendo do lugar que a gente apresenta, no Brasil ou fora do Brasil, cada lugar que você vai, nordeste é uma coisa, no sul é outra... Você vai tendo várias experiências de interação com a plateia, mas em geral a gente sai com uma vivência muito forte com essa plateia feminina.

M - E como foi neste processo, porque vocês trabalharam muito com documentos, com registros, diários, jornais, como foi isso?

J - Tinha a ver com a coisa do próprio colaborativo, a gente não partiu de um texto pronto, a gente partiu de um texto sociológico, era um ensaio de sete páginas, que tinha lá essas micro biografias, tinha a M.J., essa personagem, uma pessoa que existiu, e que não tinha o nome completo dela porque era de uma família rica, então eles não podiam revelar quem era a pessoa, geralmente quando tinham só as iniciais era por esta razão. M. J. internada por tal razão, Maria Tourinho matou o marido com machadadas, tinham todas essas histórias lá. Umas são fusões, tipo a minha, não tinha exatamente uma Clara, mas a gente foi misturando coisas. Este capítulo tinham essas mini biografias, da Maria Tourinho, da M.J. e da Hercília, que tão lá, que são reais, só que a gente começou a rechear elas com outros estudos, que a gente começou a estudar. Aí a gente pegou o História das Mulheres no Brasil, e dividimos todos os capítulos entre nós, e a gente começou a fazer esses seminários internos, começou a estudar estes textos, mas nem era com uma pretensão teorizante, era uma pretensão dramatúrgica e artística. Então tá, a gente sabia que tinha uma personagem burguesa, que era a Raíssa, mulher que escrevia, letrada. Então o que cada uma achava que pudesse servir para algum personagem a gente trazia, então era muito na ideia do processo colaborativo, não tinha texto de partida, a gente não ia partir da Yerma, ou da Bernalda Alba, era só esse texto sociológico, e o que a gente tinha era isso, mini biografias, como é que a gente recheia isso de dramaturgia, então era assim, basicamente tudo valia, nunca a gente estabeleceu " ah vale ficção, vale documento, tem que ser real, não tem que ser real". Nunca teve essa conversa. Vale tudo. Podia ser um diário de uma vó nossa, como a Gisella trouxe umas coisas dela, podia ser texto da bíblia, podia ser documentos da época, porque esse livro é recheado de documentos, esse livro é uma pérola, tem citação ficcional também, tem poema do Lorca, ou por exemplo, o boletim de ocorrência de quando a Maria Tourinho matou o marido dela. Aí tem umas coisas que tem que são de jornais da época, que a Sara usa, são essas prescrições de mulheres em relação a seus maridos, jornais da época que a gente comprou. Saíram coisas de vários lugares também, porque assim, a gente nem sabia se a peça ia estrear, essa trabalho de fonte... a gente até tentou, mas a gente não sabe exatamente todas as referências que a gente usou na peça, é uma colcha de retalho absurda de citação, e costuras, com dramaturgias que a

gente ia desenvolvendo. Mas basicamente esta relação com documento tem a ver porque a gente sabia que estava mexendo com fato histórico, partindo de mulheres reais, então o documento estava dado, a gente ia vasculhar nesta história real o que elas viviam mesmo, o *Minha Vida de Menina*, que é um livro super importante, que são as memórias de uma menina em Minas Gerais, que a gente usou várias coisas também, é lindo este livro. Aquele texto que a Ju fala na peça, que é meio erótico, é um poema de um cara, que mandava pra uma menina que ficava cortejando ela, e que estuprou ela, e esse poema que ele tinha mandado era uma das provas do crime, sabe? Então tem muito material, se a gente fosse abrir cada uma das portinhas dos materiais que estão dentro da peça, cada um é um mundo assim, foi muito rico o processo, cada uma trazia, e trazia para todas, "trouxe isso pra você, isso pra você". Então foi muito difícil pra mim nesse período fazer EAD, porque eu não tinha vontade de fazer mais nada, só queria fazer *Hysteria*. Ensaiava domingo de manhã, tenho muita memória disso, o sol da manhã na USP, a gente marcava 9h da manhã, todo domingo a gente estava lá, era um tesão, eu estava muito a fim de fazer.

M - E acho que o fato de não ter essa pressão, de nem saber se iria estrear, deixava a coisa muito mais leve.

J - Era um frescor que a gente nunca vai recuperar, era muito leve, era muito feliz, muito apaixonada, muito sem regra, não tinha que acertar, muito colaborativo, interação, espaço não convencional, muito intuitivo, a gente não tinha muita teorias sobre, sabe? Agora me lembrei, tinham umas referências, de coisas que a gente assistia junto, teve um filme que a gente assistiu que foi o *Lavoura Arcaica*, que foi super importante pra gente como referência estética, por causa daquela sol que tem no filme, aquelas mulheres, aqueles vestidos, foi super intenso. Ah! *Freud Além da Alma*, foi uma puta referência, o *Persona* do Bergman, também foi uma puta referência, tipo assim, a gente assistiu o filme e foi fazer um ensaio em função do filme, igual o *Lavoura Arcaica*. Acho que o cinema foi muito mais referência pra gente do que o teatro, não lembro nada de teatro que tenha super influenciado não, naquele momento essa coisa da interação, normalmente tinha mais a referência do cômico na interação, não tinha quase nada de referência de espetáculo interativo mais delicado, que realmente a dramaturgia dependia disso.

M - E falando deste contexto, que em 2001, quando estreou, o mundo era muito menos feminista do que é hoje. Além desse tema não ser muito falado, não existia tanta polêmica, porque hoje tudo pode ser uma questão, ser problematizado. E claro, vocês estavam tratando desde universo feminino, com uma crítica social e política, mas como foi pra você enquanto mulher, enquanto artista?

J - A gente tinha a clara noção que estava tocando em um lugar importante do feminino, a gente tinha esta clareza, de que era uma peça em prol desta denúncia, mas menos por uma questão feminista, mais com uma questão política, do entendimento do teatro como esse lugar político, a gente estava bem nessa levada de teatro de grupo, então isso era menos importante, não nos reunimos para fazer teatro feminista, nos reunimos para fazer teatro político. E neste sentido, por termos chegado na questão das mulheres, por sermos mulheres majoritariamente, acho que tem tudo a ver, porque a gente se vê naquelas pessoas, mas a gente ainda era muito jovem, a gente tinha 19 anos. Então muitas das questões que hoje são mais evidentes, como mulher, pra mim era tudo novo, fresco, a própria vivência, para poder ter a noção dos mecanismos de opressão e tudo mais, mas sem dúvidas não tinha esse discurso feminista diretamente né, porque eu acho a peça e os materiais que a gente usa lá, por exemplo da Hercília, que é uma personagem, ela é feminista, naquele momento ela já é uma puta de uma feminista, publica em jornais para denunciar o lugar das mulheres, muitas questões políticas, então a gente já tinha essa noção de que a gente estava levantando essa bandeira, a gente sempre soube que era uma peça de denúncia e uma peça de emancipação, esse abrir as portas no final tinha a ver com acreditar nessa necessidade de emancipação, e sempre teve esse entendimento de que a fricção dos dois tempos, do século XIX pro século XXI, nunca foi por um saudosismo de peça histórica, foi porque a gente entendia que aquelas pessoas do século XIX, aquele nível de opressão absurdo que era representado lá, é reflexo ainda hoje, isso é muito atual, então a gente sempre teve essa noção, ou seja, a grande questão da histeria é entender que ela não é patológica, ela é social, então isso sempre foi um ponto importantíssimo das nossas conversas, tanto que a gente nunca quis ir em hospício, só depois que a peça estreou que a gente foi, mas a gente não entendia que a questão dessas personagens era encontrar uma coisa física, patológica, como uma doença, a gente sempre entendeu que a histeria é uma resposta a um social que oprimia, tanto que a gente foi visitar a casa da Dona Iaiá, que é do lado do TBC, até hoje acho que está aberta pra visita, é muito forte, porque a casa, um casarão desses antigos, tem tipo uma extensão, um quartinho reservado, que foi construído para aprisionar a Iaiá, que aos 40 anos foi considerada doida, é muito assustador, um quarto assim construído pra ela, então a gente tinha total noção de que era disso que a gente estava falando. Só que era isso, a gente não estava a par das discussões feministas, que no Brasil já estava rolando, mas no EUA, outros lugares, Europa, França, estava rolando, mas aqui estava bem atrasado. Então nesse sentido foi maravilhoso ter feito Hysteria neste momento porque a gente não era auto vigilante. Hoje em dia, para fazer um trabalho feminista é muito difícil você não entrar numa auto vigilância, por exemplo, de cara, o fato de ser um diretor homem já teria tido mil questões, e o Lubi ensaiava de saia com a gente, imagina hoje um homem botar uma saia!!! E um homem que respondia pela peça igual todas nós, a gente nunca colocou ele como o diretor da cena mas é a gente que sabe o que a gente tá falando, a gente sempre entendeu o trabalho como nosso, fruto das nossas sensibilidades, de um homem gay e essas mulheres, e desses materiais todos que a gente manipulou para fazer a peça. Então foi muito leve, tanto que a peça tem várias contradições, no sentido assim que hoje em dia seria muito difícil que ela existisse, por que por exemplo, a gente permite que existam mulheres que sejam muito contraditórias, são muito devotas ao patriarcado, são defensoras

deste esquema. A Maria Tourinho ela mata o marido, não para se libertar, mas porque ele não cumpriu com o papel que cabia a ele, que era ser o homem provedor, e quando ela deixa os filhos dela passando fome, e obviamente que essa é a versão que ela dá pro fim das contas. Uma mulher que chega a dar machadada na cabeça do marido, uma pessoa que vai acumulando um tanto de repressão, o limite é "eu fiz tudo que me mandaram, eu fiz tudo, abri mão de tudo pra ser uma mãe de 5 filhos, e você não vai cumprir com sua parte combinada?", ou seja, de onde vem essa fúria? Não é só porque o cara não deu comida para os filhos, com certeza, porque ela acumulou esse tanto de frustração, de tudo que ela não fez para poder ser essa mulher devota. A Nini não, a gente tem lá dentro uma mulher que é opressora, mulher que é a voz masculina, que fala pelo Dr. Mendes o tempo inteiro, então tem essas contradições latentes né, elas não são mulheres empoderadas neste sentido, elas estão completamente tramadas na própria teia da opressão, elas são a opressão também, são fruto daquilo, então eu acho que a resultante empoderadora é que em algum lugar elas transgridem, matar o marido é uma transgressão, a M.J. que dá pra todo mundo, dá para os escravos, esse furor uterino, é uma transgressão. A Hercília que é a mulher revolucionária ela é mais ainda, isso é super evidente, a Nini consegue sair desse lugar de ser a representante do poder quando ela assume essa fragilidade, que também ele é vítima, só tinha um lugar pra mulher naquela época, que era casar, ter filhos, então quando ela vira a solteirona, que não tem filhos, ela incorpora a voz do poder para ter algum lugar, porque não sobrou lugar pra ela, se ela não tem filho ela tem que ocupar o papel de um homem, e é uma pessoa que pira, é óbvio que ela é interna, mas ela acha que é enfermeira, ela não é! Ela é uma interna tanto quanto as outras, ela faz as vezes de Dr. Mendes porque ela quis, faz a louca, enfermeira louca, mas ela é interna que foi abandonada pela família porque ela não casou e não teve filhos e as mulheres solteiras viravam um fardo para as famílias, então ela foi abandonada num hospício. Todas elas em algum momento dão algum passo de transgressão e em algum momento entendem que estão presas de algum jeito e tem-se essa ida lá pra fora. Hoje em dia... a peça termina com uma frase que deve ser uma aberração para qualquer feminista né, que é "a mulher foi feita pra sentir e sentir é quase uma histeria", dizer isso hoje, isso ser a última frase de uma peça!! Então, ou você entende isto no contexto da personagem, da peça, ou você sei lá... Mas eu acho que hoje em dia eu não faria *Hysteria* porque eu já fiz! Tendo passado por ela e fazendo ela até hoje, e andado esteticamente, é mais uma questão estética é que eu não faria, e não pelas questões discursivas, porque lá de alguma maneira, estas tensões... tem novas questões né, a gente já andou tanto nas questões, a gente está tão auto-vigilantes, que a gente não conseguiria fazer uma peça com esse nível de frescor, ingenuidade, leveza, estava todo mundo ali exorcizando seus femininos também, das suas avós, das suas mães, a gente falava o tempo inteiro sobre nossas avós, tá tudo ali, mas a gente não tinha nenhuma auto-vigilância, o que deu uma liberdade absurda pra peça, é muito metafórica, muito lírica, livre de qualquer tipo de cartilha, qualquer tipo de organização mental, hoje em dia é difícil! Por exemplo no *Feminino Abjeto,* como tinha isso de ser oficina e não um espetáculo, conseguimos dar essa liberdade, mas depois que estreou, tem sido um esforço conseguir com que muitas das meninas ali voltem pro processo e entendam, porque aí você começa a ouvir as críticas né, "ah mas vocês não deixam claro se vocês defendem o feminismo interseccional ou rad?", mas

isso não era uma questão do processo, e continua não sendo, ou pelo fato de não ter a questão das mulheres trans, porque no processo só tinha mulheres cis, e aí a gente sempre vai estar errada pra alguém, a gente não vai contemplar milhões de particularidades, realmente a gente não pode, não dá pra falar pelo outro, o que uma mulher trans vive no feminino, vê as questões do feminino, ou uma mulher negra, no processo não tinha uma mulher negra, quer dizer, ela diz que ela não sabe se é negra, porque ela é bem clara, tem o nariz fininho, ela parece mais indiana do que negra, a Tati, você conhece ela? Então! É um processo dela, hoje em dia ela se diz negra, mas foi um processo, mas de fato ela não dá essa carga, certamente se tivesse uma mulher negra envolvida com estas questões no processo, teria aparecido no *Feminino Abjeto*, mas não teve, nenhuma se inscreveu, não estavam lá. E a gente tomou porrada por isso também. E eu tentei fazer esse chamado pra elas, pra gente ser honesta com o que a gente fez, com o que a gente pôde fazer né, com as pessoas que estavam ali, mas porque sempre vai estar errado de algum jeito.

M- É complicado pensar a obra como tendo que dar conta de questões, de teses...

J- É! É por isso que o *Hysteria*, neste sentido, ela não é uma tese sobre nada, ela é uma estética, uma temática muito... eu acho o melhor espetáculo do *Grupo XIX* na verdade. Eu estou muito mais *Teorema*, esteticamente, mas *Hysteria*... ela tem tudo pra dar errado, tem uma dramaturgia muito ruim no sentido de dramaturgia mesmo, ela é uma colagem de textos, uma colcha de retalhos de textos, só que ela é tão bem tramada na sua relação com a plateia, com o espaço, que ela é muito concisa, pô a gente faz a peça há 15, 16 anos, fez centenas de vezes, em um monte de países, e ela é muito mágica mesmo, até hoje a gente faz e ela continua viva, mesmo quando a gente percebe que tem alguma coisa, porque a gente já tá completamente vigilante, então com certeza já não é a mesma entrega, grande parte da plateia hoje já não tem a mesma entrega que teria há um tempo atrás, mas tem um jogo na peça tão vivo, teatralmente, na maneira como integra espaço e plateia, que acho que ela acontece, mas com certeza ela é anacrônica em relação às discussões, como tá acontecendo tudo hoje, as questões que estão na nossa cabeça o tempo inteiro, é anacrônica neste sentido, continua sendo limitada no sentido de que feminino ela está se referindo, mas acho que é um espectro de mulheres classe média, brancas, com certeza, mas acho que isso não tira a força do que é a experiência feminina para essas mulheres, então tem essas contradições, até hoje né, umas coisas bobas que a gente acha que estão superadas, ser mãe ou não ser mãe, coisas assim que a gente já poderia ter superado mas não está!!! É ainda um drama, pra mulher que aos 39 precisa decidir porque tá acabando este tempo, o que isso significa, é um drama ainda, a mulher ainda herda o fardo dos filhos, ainda tem isso, os filhos são da mulher ainda, então ainda tem mil questões, sem falar de questões sexuais, abuso, tem questão muito atual no *Hysteria*, esse lugar da mulher abnegada, que faz coisa pro outro, isso tá tudo lá. É que é isso, esteticamente eu estou muito mais Teorema do que *Hysteria*, mas eu acho que a peça continua muito atual nestas questões assim.

M - Tem ainda esta questão do público e privado, até a questão do trabalho, que você falou que foi a sementinha lá atrás pra peça surgir, acho que isso também tá lá. Em uma das vezes que eu assisti, uma pessoa da plateia foi questionada sobre o que ela fazia e ela respondeu que era designer, e foi questionada pela personagem se não sabia bordar ou tocar piano. Ou seja, essa questão do trabalho, de uma forma ou de outra ainda está presente nas discussões feministas.

J - A gente ainda vive isso, talvez não no nosso meio, artístico, mais democrático, mas sei lá, minha irmã que trabalha com engenharia, são meios muito machistas. O nosso meio ele é machista de outro jeito, disfarçado, no sentido de uma hiperssexualização da mulher, não sei se a gente tem menos espaço nesse sentido, mas tem um trato, mas nesses lugares é isso, se você não põe o pau na mesa, se você não é a Dilma, aí é muito difícil você ter um espaço numa sala de aula de engenharia com 40 caras e 3 meninas assim, muito autoritário, com piadas machistas, com a lógica da menina pra casar, menina que não é pra casar, eu ouvi isso da classe teatral brasileira, paulista "essa é pra casar", meu deus, gente!!! É muito chocante. Estava falando com uma amiga minha que também tem filha em idade escolar, e todas estão com a ideologia da princesa, do príncipe encantado, então é muito difícil sair desses lugares, é profundíssimo.

M - E aí puxando então pra sua trajetória profissional, inclusive na minha qualificação...

J- Quem era sua banca?

M- Ferdinando, a Beth Lopes e a Stela Fischer. Não lembro agora quem que falou uma coisa, que até anotei pra comentar com você, que antes, a Janaína de 2001 estava muito interessada nas histórias dos outros, e a Janaína de agora está mais preocupada na aproximação da sua obra com sua própria vida. E eu achei muito interessante essa questão do ator-autor e aí até falei com o Ferdinando sobre isso, até que ponto não foi o *Hysteria* uma sementinha, quase que uma intuição, tanto deste feminino que você tem trabalhado hoje, como esta coisa do documento em cena, do registro...

J - Sim, eu acho total na verdade. *Hysteria* foi realmente... eu lembro quando me brilhou isso, que eu não estava no projeto ainda, eu lembro de ver a cena, de pensar "nossa, tem alguma coisa aí que eu quero fazer", que tinha a ver com essa crueza da cena, essa não teatralidade do que a gente entendia naquele momento como teatral né, a luz, essa coisa de estar muito aqui com o público, diretamente, essa interlocução muito direta, e essa coisa do trabalho com as biografias reais, com os documentos de época, isto tem tudo a ver. Inclusive o modo de trabalhar, quando eu fui fazer o *Festa de Separação*, os procedimentos de trabalho foram os mesmos, a partir de documento pessoal, teórico, coisa ficcional, a maneira de processar a

dramaturgia é exatamente a mesma da *Hysteria*, mas ali, na *Festa de Separação* por exemplo, entra um dado performativo, que é não ser mais um processo na sala de ensaio, é um processo muito já misturado na vida né, a gente promovia festas de separação, como ensaio, como processo criativo, a gente não ensaiou a peça, a gente fez 7 festas de separação, que era uma maneira de organizar o roteiro do espetáculo, e mesmo o *Conversas com Meu Pai*, foram 7 anos de processo, e 2 meses de sala de ensaio, que rolou o texto escrito pelo Alê. Mas com certeza, eu lembro de um momento quando começa a ideia da *Festa de Separação* que tinha muito a ver com isso, com a ideia de uma cena com uma dimensão fabular muito explícita, onde eu pudesse lidar mais diretamente com esse lugar performativo da cena, de estar ali, encarnada, em relação direta. Porque é isso, a gente buscou muito isso, tanto no *Arrufos*, no *Hygiene*, tinha a questão da personagem, mas tinha uma coisa que a gente estava muito concretamente ali. Tanto que na última cena do *Arrufos*, é uma cena autobiográfica, e é uma cena performativa. O *Arrufos* tem uma curva, séc XVIII, séc XIX, séc XX, sobre o amor, e a gente faz 3 séculos. Começa super teatral ali, séc XVIII, depois séc XIX é muito interativo com a plateia, e o séc XX a gente já está no meio da plateia também, são figuras atuais, mas todo mundo trabalha mais com ficção, e eu usei, lembro que trouxe a cena da cebola, não sei se você viu *Arrufos*, é quase uma caixinha de música a peça, eu trouxe pro ensaio uma cebola numa caixa de presente que eu recebia, eu abria era uma cebola, que eu ia abrindo, abrindo, abrindo e chorando, chorando. E a cena tinha isso da brincadeira, se eu estava chorando de verdade, ou chorando por causa da cebola, e eu ia contando várias histórias que eu ia misturando, que era por exemplo de como meu pai e minha mãe ficaram juntos, mas que na peça não dá pra saber que é uma história auto biográfica, como está ali como uma fábula, não importa, mas pra mim tem tudo a ver, com o momento que eu já começo a perceber essa ressonância dessas histórias e ser atravessada por elas e começar a encontrar elementos performativos para estar em cena, a cebola é o clássico disso, e esse jogo do "está acontecendo, não está acontecendo", mas eu já estava super com isso na cabeça, e cada vez mais, porque a gente ia viajar com os espetáculos, e ver coisas mais ligadas às artes plásticas, ao cinema, começou a me dar muito essa *vibe* de não querer usar figurino, de não querer fazer personagem, tanto que em *Festa de Separação* eu não tinha figurino, a roupa que eu estava no dia eu fazia a peça, diferente de *Conversas com meu Pai*, que realmente, foi uma fase de voltar a teatralizar, e hoje mais ainda assim, tanto que o *Feminino Abjeto* é super teatral, muito também por influência da Angélica Liddel, mas naquele momento, eu tinha a vontade de deixar tudo mais cru, mais relacionado a estes documentos, como se lá no *Hysteria* tivesse já essa cena muito material, tivesse documentos, mas com uma necessidade de fabular, de criar camadas de personagem. E se eu usar tudo isso que está no *Hysteria*, que é a concretude da experiência do espaço, usar os documentos, mas assumir tudo isso como vida real? Porque no *Hysteria* pouco importa você saber se aquelas mulheres existiram ou não, você tem uma noção de que pode ter acontecido, que é uma coisa histórica mas não precisa saber ali se aquelas mulheres foram reais, não tem esse pacto biográfico lá, e aí eu comecei a criar essa necessidade de explicitar pacto autobiográfico, então sem dúvida, tem tudo a ver o caminho com o XIX, a forma de trabalhar, o colaborativo, o trabalho com documentos. *Hysteria*, *Hygiene* e o *Arrufos* é todo trabalhado em cima de documentos, mas é isso, tudo mediado pela

ficção né, mediado por esta fábula, em que os documentos estavam ali, costurados. E aí no meu caminho com certeza isso vai se explicitando, mas é uma congruência de coisas, certamente por influência do *XIX*, e esse material real e biográfica. Mesmo! Tanto em *Festa de Separação* como *Conversas com meu Pai*, eu não faço teatro autobiográfico, eu fiz essas peças porque eu precisei, porque tinham questões ali que estavam me rondando e um lugar estético que eu queria experimentar. Agora sem dúvida, os dois espetáculos deixam marcas estéticas, que vão começar a entrar porque tem mais a ver com a performatividade. Então você pega ali o *Teorema 21* que é totalmente ficcional, e tem um dado performativo ali, de presença e de plateia, por exemplo o estupro em cima do público. Naquela época eu fiquei 2 meses fora do processo, por conta de ter nenê, quando eu voltei, a peça era teatral, então sei lá, o estupro acontecia em algum lugar pra dar a ideia de. Então era uma representação, aí eu falei "não, tá faltando um dado de presença, de acontecimento", e aí tudo começou a acontecer em cima da plateia, tipo brigar, o estupro, a faca, tudo isso foi coisa que eu trouxe justamente por essa ideia da performatividade em cena, e não a representação. E no *Feminino Abjeto* por exemplo, as coisas que venho fazendo, como o *Branco*, com o Alê, e aí assim ele era muito da ficção e começou a se influenciar por essa coisa do documentário que eu trouxe, e o *Branco* já tem bastante deste traço documental, a partir deste cruzamento, mas aí com certeza, essa coisa metalinguística, de falar sobre o próprio processo, então com certeza, as coisas foram se cruzando aí e eu fui pegando um vetor que é bem meu, o *Feminino Abjeto* é isso, ele é bem performativo, ao mesmo tempo é bem teatral, e a maioria dos materiais que estão ali são biográficos de alguma maneira, como relatos das meninas, ou de pessoas próximas, então tá lá, como *Hysteria*, no sentido de documento, mas tá muito ligado mais às pessoas, mais com essa ideia de performer. Na verdade eu comecei a me afastar da ideia de atriz, sendo mais performer, foi um caminho natural, não é um personagem, mas passa por esse lugar.

M – E aí porque a Angelica Liddell, como isso apareceu pra você, como surgiu essa sua pesquisa?

J- Então, a Angelica foi isso, eu estava pra estrear o *Conversas com meu Pai*, tinha acabado de ter neném, ensaiando em casa, com bebê no colo, ia estrear acho que em abril, e aí em março estava tendo a MIT, e eu soube que ia ter esse espetáculo e gostei do nome "*Eu não sou bonita*" da Angélica Liddell, eu não sabia quem ela era, e eu lá com bebê pequeno, ensaiando, mas fui ver, fiquei maluca com esse espetáculo que é a história, que ela entra em cena sozinha, ela conta história de um abuso que ela sofreu na infância, e eu achei fenomenal porque é um espetáculo que é muito autobiográfico, uma super exposição, muito performativo, ela se corta em cena, ela fica bêbada, e ao mesmo tempo muito teatral, não tem nada dessa coisa direta com a plateia, sem figurino, ela entra em cena como se fosse um bufão, uma monstra, e eu fiquei muito passada com o espetáculo, foi muito importante ter visto, um mês antes de estrear o *Conversas com meu Pai*, porque me deu uma clareza do que eu mesma estava tentando fazer e me deu coragem pra fazer, fiquei muito tempo fazendo né,

foram 7 anos de processo, se eu fazia ou não fazia, era peça, era livro, era filme, ele virou mil coisas da experiência. Existe o livro, existem horas e horas de filmagem, mil versões de peça, e essa que estreou finalmente. Então foi fundamental ter visto a Angélica nas vésperas de estrear o espetáculo, que me deu uma clareza muito grande.

M- Que foi quando estreou lá na Oswald?

J- Isso, foi lá, exatamente. Então me deu uma super clareza de onde eu estava pisando, sabe? E de lá pra frente eu fiquei muito interessada no trabalho dela, e aí eu comecei a fuçar, ouvir entrevistas dela, porque ela fala muito sobre esse absurdo que é o trabalho dela, ela é uma puta pensadora, em cena como atriz, performer, fiquei maluca assim, e comecei a estudar de curiosa mesmo. E aí que eu comecei a ter a vontade de unir no doutorado, foi me dando esse insight de fazer alguma coisa com ela porque meu mestrado já era sobre autobiografia, mas era no campo autobiografia, memória e documentário, esse eixo aí, essa coisa de simbolizar o vivido, essa relação com a memória... A Angelica traz um vetor que é o trabalho pornograficamente pessoal, que é super autobiográfico né... o sexo, os dejetos, o sangue, a saliva, e é tudo muito pessoal nesse sentido corporal, só que tem uma dimensão teatral, mítica, fantástica, que é muito incrível, ali, a representação com a performatividade é uma coisa que eu nunca tinha visto na vida. Por que de alguma maneira o *Conversas* já apontava pra isso, porque o *Festa de Separação* era muito documental, muito aqui e agora, sem personagem, e o *Conversas* já é uma tentativa de estar em cena como persona, é um trabalho que ainda que seja como eu, Janaína, mas tem contorno de figuras aí, tanto que a peça tem 3 momentos, com figurinos diferentes, o primeiro é quase uma roupa de velório, um veludo preto, coisa confessional, a caixa com arquivos, aquela roda com as pessoas, essa coisa de contar um segredo aqui pra vocês. A outra com aquela calça de safari, militar, com uma blusa de um teatro alemão máster porrada, aquela coisa black block, aquele texto gritado, não é um depoimento. Porque o depoimento, *Festa de Separação* tinha esse caráter de depoimento, ali não, é uma personagem que eu preciso fazer todo dia, preciso entrar naquela embocadura, entrar naquele tom, eu não digo que é uma personagem, mas é uma persona, uma das personas que eu vivi durante esse processo, que tem a ver com essa ira, sobre essa racionalização sobre o processo, com essa questão do segredo, e com essa camada mais mítica que o espetáculo tem no final, com essa história da bíblia. Então já tem ali no *Conversas*, apesar de ser muito pessoal e autobiográfico, a tentativa de colar essa biografia numa dimensão simbólica mais ampla, mais mítica, pra que esse pai e essa filha seja menos meu pai... (ruídos). Então é esta tentativa de sair desse lugar talvez muito aqui, as histórias de todos nós, e ir pra uma questão mais simbólica, que o teatro da Angelica vai em milésima potência, eu ali só estava apontando alguma coisa, mas ela vai! Ela é muito artaudiana ao mesmo tempo que ela é muito autobiográfica, ao mesmo tempo que sei lá, ela consegue transitar entre uma coisa meio Marina Abramovich com uma coisa hiper teatral rasgada, sei lá. Então eu acho que a maneira como ela acessa o autobiográfico é muito particular e muito poderoso, pra mim é uma verticalização desta pesquisa. Então se lá no mestrado tenha sido

documentário, memória, pra mim essa autobiografia que eu quero pesquisar agora é essa que explode muito mais esse campo, que sai desse campo documentário, desta estética do documentário e vai mais pro mito, pra um lugar mais pra abjeção. O projeto por enquanto chama isso: Para uma poética da despossessão e biografia como negatividade e abjeção na obra de Angelica Liddell. Porque a negatividade e a abjeção são os aspectos do autobiográfico que eu quero trabalhar nele, uma autobiografia que nasce da negatividade, que nasce do abjeto, não tem a ver com uma autobiografia que nasce do simbólico, do organizado, da memória, dessa organização inerente que a gente faz pra sobreviver, ela faz a biografia dela num lugar muito mais rachado, perigoso, perigoso no nível da loucura, então é aí que eu queria investigar o autobiográfico. É a mesma pesquisa, autobiografia, mas a partir de uma artista que explode isso, e que traz o feminino de uma forma muito louca, que é uma ideia mega importante na pesquisa que é a ideia do feminino abjeto. Esse núcleo de *Feminino Abjeto* que eu montei só existe porque eu já estava com essa ideia por causa da Angelica, que eu acho muito poderoso. E eu acho mais fácil entender a Angelica como misógina do que como feminista porque ela dá um nó nestas questões, ela cagou pro feminismo, ela diz “eu não sou feminista”, porque ainda que ela faça peças de super denúncias, com muita consciência do lugar que a mulher ocupa na sociedade, a questão é que ela fala “meu ponto de vista é absolutamente anti-social”, então ela não pode fazer uma obra que serve à uma construção social, ou seja, ela não junta a dimensão cidadã com a dimensão artística. Como cidadã, certamente é feminista no sentido que ela entende o esquema, a opressão, mas artisticamente ela não tem como se dizer feminista, porque a obra não vai servir a nada que seja da ordem da construção, da ordem da afirmação, ela só destrói, por isso que é abjeto, no sentido que se implode, de dentro pra fora, então ela não critica o homem, o esquema, ela se implode a partir desta percepção, ela fala “eu tenho uma brutal consciência de ser mulher, não consigo evitar me sentir mulher”, ela tem muita consciência disso. Ela é foda!

M- E nesse teu projeto, tu pensa em fazer uma obra artística?

J- Então, ele é um pouco prático, tanto que o *Feminino Abjeto* já é parte disto, com certeza vai ter um capítulo sobre isso, com o conceito de abjeção da Kristeva junto com a obra da Angelica, e isso foi meu estímulo de trabalho. Ainda que o resultado final não tenha quase nenhum texto da Angelica, porque quase todos os textos são das meninas, mas são textos provocados pelos enunciados da Angelica, por exemplo esse enunciado “eu não sou bonita”, que a gente produzia cena a partir disso. Como o *fuck mother* que é um enunciado que aparece em algumas peças dela, essa coisa super bélica com a mãe dela. Tem uma peça que ela se corta inteira e escreve com sangue “te odeio mamãe”. E tem muito a ver com a ideia do *Feminino Abjeto*, que é essa implosão de dentro pra fora, e acho que a mãe é essa principal figura, que a gente implode, por identificação e por repulsa, isso é um dos temas que tá bem forte no Feminino Abjeto. Então com certeza, até o final do ano eu quero preparar esse capítulo, enquanto está ainda fresco, não quero deixar pra depois. A gente produziu muito material, eu fiz muita cena, foi um processo muito legal, por mais que no final eu tenha ficado

como diretora, durante o processo eu fiz cena, que estava muito em mim mesmo o processo. E tem uma outra história que eu estou produzindo a partir disso que é pegar esse fio da mãe que eu deixei em aberto no *Feminino Abjeto* e eu queria desenvolver isso mais profundamente, a partir de um texto da Kristeva que chama *A mãe lá estava*, que tem tudo a ver pra mim com o desdobramento do *Conversas com meu Pai*, que minha grande pergunta no *Conversas com meu Pai* era onde estava a mãe nesse processo de 7 anos focada no pai, porque existia uma mãe nesse tríade. E aí foi tipo um insight, um dia eu me dei conta que eu apaguei uma mãe ali, e tem esse texto maravilhoso da Kristeva que vai analisar desde a representação da virgem Maria na história até todos os estereótipos femininos, coisas que a gente herda, ela vai dizer "porque que a gente topou?", porque né, de algum jeito a gente topou esse pacto muito louco de opressão à mulher, porque foi dado pra gente também alguns tipos de lugares de gozo, que tem a ver com filho, com maternidade, com a mulher abnegada, que a gente fez um acordo meio perverso nessa história, de suportar tantas coisas porque nos deram a mãe de todas as coisas, que é a virgem Maria, o filho. E aí ela vai analisando todas essas coisas da mulher, da competição entre as mulheres, um monte de clichês, de imaginários que a gente tem sobre o feminino, a partir destas análises de Maria desde o século XVI, XVII. É muito forte.

M- Tem o livro da Roberta Barros, que é uma artista plástica do Rio, que ela começa o livro contando da entrevista dela para entrar no doutorado, que ela estava grávida, e que já começam questionando ela sobre isso, sobre como ela vai fazer doutorado e ter filho, ou seja, já esbarra de novo no público e privado. Naquela disciplina que fizemos juntas com o Ferdinando eu cheguei a comentar um pouco, daquela performance do leite materno como abjeto, enfim ela cita várias performances e escreve sobre essa relação dessa maternagem. Posso te emprestar o livro!

J- Ah eu quero! Pô, virei mãe, tive esse processo, depois do *Hysteria*, que eu fiz com 19 anos, hoje em dia eu tenho 36, fazer a peça depois de 2 filhos, em um casamento, outras questões, a peça vai ressignificando completamente, que é uma avalanche, a gente começa a entender os textos da peça de outro jeito. Pra mim a coisa de ter virado mãe foi uma coisa super forte. Então esse processo com a minha mãe, com os meus filhos, com essa representação do feminino, foi aí que as coisas começaram a ficar fortes em mim, e aí eu estou nessa, provavelmente isso vai virar um solo, alguma coisa que... sei lá, estou pensando com o Alê, que ele vai escrever junto comigo. Mas é isso, eu nunca sei se vai ter peça, se não vai ter peça no final, eu começo as coisas porque estou motivada, mas não sei. Mas a ideia é que tenha essa interface prática, que me estimula muito, gera muito material, no mestrado foi super importante ter.

M- Legal, acho que era isso. Tem algo que você queria completar? Acho que a gente poderia trocar umas figurinhas né, de referências...

J- Sim, claro, nesse capítulo do Feminino Abjeto eu quero falar mais sobre as representações do feminino, estou procurando um texto que chama *A mascarada feminina* da Joan Riviere. Eu curto muito psicanálise, que é muito a minha viagem. Tanto que eu estou usando a questão da negatividade e abjeção, mas acho que eu vou ficar com angústia e abjeção, porque a negatividade é todo um campo enorme pra se abrir, é a dor, Lacan super pesado, a angústia é um recorte dentro da negatividade, e a abjeção é muito legal porque você pega uma linhagem psicanalítica toda feminina, porque tem essa via Freud, Lacan, dos fálicos todos, mais direto, mas daí tem também essa linhagem da Melanie Klein que é maravilhosa, que ela faz toda uma teoria a partir da figura da mãe, tem gente que se magoa com ela porque ela dá uma tombada no pai muito pesada (risos).

M- E ela tem essa ideia do seio bom e seio mau que é muito interessante!

J- É, e a tensão que ela cria com o materno, esse lugar do corpo da mulher... Lacan chamava ela de carniceira maravilhosa, porque bebê, corpo da mãe, seio... era muito abjeto, não tinha nada de mãezinha... (risos). Mas ela é muito legal, e é dela que a Kristeva tira o conceito de abjeção, na verdade ela cria esse conceito, mas a partir dessa ideia da mãe, do corpo da mãe, dessa passagem, do útero pra fora, essa zona fronteiriça, que pode parecer lindo mas é terrível, de se imaginar voltando para esse lugar, um lugar meio caverna, que é mortal, você regressar também é mortal, e é daí que ela tira a ideia da abjeção. Depois vai ter uma apropriação desse termo, que até a Judith Butler vai falar sobre isso, e vai surgir a teoria dos corpos abjetos, que tem mais a ver com o queer do que esta versão da Kristeva, que vai pra um lugar mais fronteiriço, que tem menos corpo tornado abjeto pela sociedade, então a gente tem corpos que não cabem no regime de representação, não cabem no simbólico, mas a Kristeva, o que eu acho mais legal dela é pra nós mesmos, ela fala que a abjeção é uma crise narcísica, uma crise do eu, que o eu parte pra uma esquizofrenia, ela vai chegar na literatura, que a linguagem começa a desmanchar na poesia, é muito legal ver isso da desestruturação da linguagem na teoria dela, e da Melanie Klein, a mãe como desorganização da lei, que desbaratina o simbólico, que desorganiza a lei, que tem tudo a ver com o artístico, com o trabalho da Angelica Liddell, então o lugar do subversivo da lei, que tem a ver com a figura da mãe, do feminino, é super forte, então eu tô bem a fim de fazer o doutorado com essa vertente psicanalítica mais feminina, a Kristeva, a Melanie Klein...

M- Eu acho muito interessante! Eu não sei se você sabe, mas minha formação é em psicologia!

J- Ahh não sabia, que legal!!! A Angelica Liddell também é psicóloga! E ela detesta teatro! (risos)

M- É muito louco, porque eu abandonei total a psicologia e fui pro teatro, e dai no mestrado surge o *Hysteria*!!!! Muito sintomático! E aí estou nessa de novo, voltando pros livrinhos de psicanálise... (risos)

J- Ah tem um livro que a gente usou bastante, chama *A histérica, o sexo e o médico.* Minha lembrança da época é que era legal, não sei se eu ler agora iria gostar (risos).

M- Bom, mas você falou vários textos e livros que eu vou buscar, e vou te passar algumas coisas também.

J- Nossa, mas que legal essa coisa da psicologia, eu curto muito ler isso, não gosto muito de ler teoria de teatro, quando eu vejo já estou lendo só coisas de psicologia.

M- Sim, eu tenho misturado muito as duas coisas. Bem, vou parar de gravar, muito obrigada pela conversa Jana.

ANEXO C – Entrevista com Luiz Fernando Marques (Lubi)

São Paulo, 09 de julho de 2018.

M - Oi Lubi, super obrigada pela sua colaboração. Bom, vamos fazer por whatsapp então, a gente se encaixa como dá, né? Então, a minha pesquisa é sobre o espetáculo Hysteria, fazendo uma conexão com o feminismo agora, assim como está emergindo, essa efervescência que está tendo com o movimento feminista. Então, minha proposta é fazer uma análise do espetáculo a partir de um olhar feminista, não classificando como teatro feminista ou não, porque não é essa a minha questão. Mas é uma análise da dramaturgia, da encenação e do processo de vocês. Eu sei que este espetáculo existe há bastante tempo, e eu queria saber como é que foi o processo de criação, queria saber sua versão disso, porque eu já conversei um pouco com a Jana a respeito, eu queria saber como se deu essa ideia, como começou a surgir esse espetáculo e a diferença entre apresentar lá, naquela época quando ele estreou, e agora, sabe? Se tem alguma diferença de recepção do público, o que você acha em relação a isso.

L - Oi Mariela, tudo bom? Ah, vamos assim né? Mas desculpa que realmente tá um corre danado aqui. Fico feliz que você já tenha falado com a Jana, talvez fosse legal também você falar com a Ju, e talvez até uma delas pudesse ser ao vivo já que eu estou aqui nessa versão virtual correndo contra o tempo. Bom, é o seguinte: esse processo foi muito específico, né, porque ele não começou necessariamente com uma ideia de fazer um espetáculo. Ele começou dentro de um exercício da aula do Tó, do Antônio Araújo, no CAC e também era engraçado porque eu não era um aluno do CAC, eu estava como um aluno convidado, eu fazia EAD na época, e num primeiro momento ele nasceu de um exercício. A gente estava trabalhando as relações de trabalho, do século XIX, de repente eu me vi, a gente se viu na verdade, só eu na direção e todas as atrizes do sexo feminino, e aí uma delas (foi a Denise Carpari que acabou nem depois seguindo com a gente no projeto) sugeriu o livro chamado História das Mulheres no Brasil, da Mary Del Priore, organizado por ela, que é uma reunião de ensaios de várias pesquisadoras. A maioria dos textos ligado à Antropologia, Sociologia, enfim. Quando a gente se deparou com esse livro foi um encantamento geral, assim, um encantamento no sentido amplo porque eram tantas informações - pode parecer uma loucura, mas naquela época muitos daqueles estudos nos interessavam tanto no sentido do ponto de vista, que era de você contar a História do Brasil a partir desse lugar mais privado, não pelos seus entre aspas “heróis” ou pelas figuras importantes, e também não só pelas vozes dominantes, sejam elas em termos de classe, raça ou gênero - e também porque as narrativas ali contadas chamavam muito a atenção. Sobretudo a grande maioria pela nossa ignorância

em como essas história e essas lutas não chegavam aos nossos ouvidos, e também o quanto que a normatividade e toda a opressão que a mulher sofreu, dentro do Brasil desde sempre, desde as índias que foram já exploradas pelos portugueses na sua chegada, e aí segue né?

Bom, dentre tantos ensaios, acho que são 16 ou 17 no total, são bastante ensaios que tem nesse livro, um deles nos chamou a atenção - chamava Psiquiatria e Feminilidade - porque parecia que naquele ali exatamente existia algo que ficava muito evidente que era o quanto que a Instituição, no caso o Hospício, estava sendo ali usado pra moldar, pra forçar, pra excluir o papel da mulher na sociedade. Também chamava a atenção porque dentro da História do Brasil também havia aí uma mudança desse lugar aonde a Igreja, a Religião que determinava um pouco esses parâmetros e a entrada no caso da Ciência, como mais um elemento opressor. Que depois, mais pra frente, acaba sendo substituída pelas questões econômicas - não que todas essas juntas já não estivessem antes - mas tem um traço aí que fica muito evidente. Então a gente começou a pesquisar a partir desse ensaio que já é bem rico, onde ela tinha muitos relatos, fichas médicas, contava dessas mulheres que ficavam confinadas nesse primeiro Hospício Brasileiro, que fica ali onde hoje curiosamente é a UFRJ, no Rio de Janeiro na Praia Vermelha, na Urca, e aí essas fichas todas nos saltavam aos olhos principalmente porque você via ali os relatos e você percebia que não se tratavam de patologias, mas sim de questões sociais, históricas. Então as mulheres eram trancafiadas porque transavam com negros, porque se assumiam lésbicas, porque se negavam a casar. Ou algumas delas você percebia que aquilo também, com uma visão mais contemporânea do que na época se chamava histeria, e hoje a gente chama de neurose, como um estado dilatado da sociedade. Então é como se fosse uma espécie de pressão social levada ao extremo que gerava aquele tipo que se poderia chamar de patologia. E aí fica mais fácil a gente entender isso nos dias de hoje pensando por exemplo na anorexia, que é um pouco essa resposta, toda essa cultura do corpo magro, sobretudo da mulher, e que a anorexia é uma desmedida dessa pressão que na verdade ela é social, ela não vem do indivíduo. Então a gente teve esse ponto de partida bastante digamos assim já histórico e social desde o começo, a gente queria muito colocar isso em jogo. A gente na época escolheu 5 personagens, e de propósito essas 5 personagens a gente tentava que elas dessem conta, digamos assim de todo o universo, dos campos que a mulher atuava naquela época. Então a gente tem uma ligada ao casamento, uma ligada à Igreja, à religião, outra ligada aos movimentos políticos, outra mais ligada às questões da sexualidade e uma última um pouco trazendo essa coisa de quando a mulher assume o papel, a voz do homem, no sentido da repressão. Ela traz pra si a própria ação e às vezes o discurso opressor. Existem outras camadas também nestas 5, a gente foi muito criando, existiam imagens desde as mais cabeçudas como as que eu descrevi, mas também coisas mais abstratas, tipo “essa personagem são os sentidos”, “essa aqui são as mãos e os pés”, “essa daqui é a cabeça, essa daqui é o sentimento, é o coração”, enfim, a gente fez um processo muito livre assim mesmo, até porque num primeiro momento como eu disse, era um processo, depois que… pegando já do começo, isso foi uma aula do Tó que perdurou mais ou menos 4 meses, ao final dos 4 meses a gente tinha um pequeno embrião do que viria a ser o Hysteria, e aí depois a gente continuou por um ano, só a gente. E aí quando eu tô falando aqui eu já tô misturando todas essas fases, pra não ficar muito longo.

M - Lubi, e pensando assim, até pela influência do Tó, eu imagino que tenha sido um processo bastante coletivo, um processo colaborativo. Funcionou dessa forma? Isso foi um combinado? Você seria o organizador dos materiais que surgissem? Ou como foi se dando essa organização? Enquanto grupo, enquanto processo de criação, assim sabe? Como vocês foram se organizando, como isso funcionou?

L- Então e aí seguindo a gente num primeiro momento até hoje em dia a gente chama, usa essa expressão né a gente foi se embriagando do tema de uma maneira muito tranquila e muito misturando, uma perspectiva mais teórica, a gente foi para outros lugares também trouxe outras referências fomos estudar também sobre a histeria, fomos estudar sobre as neuroses, fomos ler outros livros da época começamos a buscar outros relatos também nessa mesma qualidade dessa mesma origem cartas depoimentos também uma pesquisa iconográfica de imagens uma pesquisa sonora de sonoridades da época, enfim. Os ensaios eram muito sensoriais assim a gente ensaiava de manhã, sábado e domingo de manhã então tinha muito sol na sala a gente trabalhava muito com o espaço já nesse primeiro embrião, já tinha nascido o desejo e até um pouco respondendo às suas perguntas num primeiro momento a gente ficava muito chocado com muita compaixão para com essas personagens né. E ao mesmo tempo parecia que tudo era muito distante muito “100 Anos Atrás” lembrando que como a peça é velha a gente acabado de virar o milênio, isso já era 2001 assim então essa também ideia do século passado era muito forte e tal e a gente ficou um pouco ali olhando para aquelas mulheres e logo nos deu um desejo de colocá-las em fricção, em contato com as mulheres de hoje. E aí surge a ideia da peça ser interativa e da peça ser essa conversa entre as mulheres de ontem as mulheres de hoje. E quando a gente tomou essa decisão dramatúrgica ela obviamente já nos colocou esse desafio de encenação de como fazer isso, porque no caso a gente queria um depoimento que fosse sincero daquelas mulheres, que aquelas mulheres se sentissem à vontade para falar então isso determinou muita coisa, eu lembro. E claro que as coisas iam se cruzando nos estudos da psiquiatria a gente chegou nos estudos do Charcot que foi um medico que expunha as mulheres histéricas em palcos e elas eram fonte de inspiração para os surrealistas, enfim a gente ia tomando algumas decisões e encontrando alguma maneira, alguma ressonância em tudo que a gente olhava e pesquisava. Esse processo durou quase um ano, onde a gente fazia ensaios num primeiro momento sem ter dramaturgia, sem um percurso dramatúrgico muito definido. Então a gente trabalhava: “ah, hoje a gente vai fazer um sarau”, aí a gente trazia poemas, aí a gente brincava com estados também da palavra né? Então vamos pegar essa ficha médica e usá-la enquanto poesia, a gente brincava também com esses gêneros nesse sentido da palavra, a gente fazia vários ensaios mudos assim só de toque só de relação... Eu na verdade lembrei da questão da interatividade porque eu lembro que os espetáculos de dança sobretudo do pessoal do Nova Dança toda essa linha do contato improvisação foram hiper importantes na época porque nos deram essa dimensão da escuta, da relação, do jogo vivo ali entre os materiais e as matérias. Então foi um período muito... um tipo de criação talvez um pouco rara né porque a gente de fato nem sabia que chegaríamos

numa peça né ao final. Tínhamos a vantagem de sermos jovens, não éramos um grupo, então a gente não tinha nenhuma pressão ali para para criar aquilo. Então o processo foi caminhando com muita participação das meninas obviamente, então eu dava alguns estímulos, elas traziam coisas, respondiam com o corpo, com texto - não é à toa que a gente assina direção os 6 juntos - até que a gente chegou em novembro e começamos a abrir, e ao abrir começamos a ter essa relação com o público.

M - Sobre o livro, eu li esse capítulo sobre a Psiquiatria e Sexualidade ou Feminilidade, não lembro agora o nome, reconhecia as personagens lá e achei bastante interessante também vocês usarem essas mulheres reais para trazer para cena. Que eu acho que acaba sendo uma característica até hoje do do 19, de misturar registros reais com a cena.

L - Sim, eu diria que foi bem colaborativo mesmo assim, acho que tinham vários fatores ali que ajudavam. Nós tínhamos quase todos a mesma idade, era minha primeira direção, era também de alguma forma, quer dizer, as meninas já tinham feito peças assim mas acho que o processo criativo e colaborativo acho que tava todo mundo ali no seu primeiro, né? Nesse formato. Então a gente tava muito junto ali, acho que de características nossas mesmas né? Hoje em dia olhando em perspectiva eu sempre falo isso: quando a gente cria um grupo a gente acha que está construindo uma linguagem mas na verdade tá curtindo uma ética né, também para além da linguagem. Então acho que essa era a ética que a gente queria ter. Tanto que depois tudo veio nesse sentido de uma relação bastante horizontal onde eu ocupava o papel da direção mas eu não era o diretor do grupo. Onde todos ganhavam igual, onde nós assinávamos juntos as criações, a dramaturgia. Eu brinco que a gente pagou um preço caro por ter assinado assim coletivamente porque não se dá muito valor né ao coletivo. Eu brinco que se a gente tivesse inventado uma dramaturga, um nome fictício ela teria ganhado todos os prêmios daquele ano. Porque sempre soa assim, parece que sempre tem que ter um gênio ou uma gênia por trás das coisas né? E por mais que o discurso colaborativo fosse um pouco moda, no sentido sobretudo dos prêmios e mesmo do entendimento da classe o trabalho colaborativo é muito mal entendido assim, por muito tempo. Acho que depois agora com 16 anos depois e tal, que as pessoas conseguem enxergar ali em cada um daqueles envolvidos um artista, com unidade também própria. Então eu lembro que na época eu lutei muito também para que não parecesse eu era um jovem e gênio, tentava muito jogar essa energia no grupo, no coletivo. Por mais que isso fosse quase inevitável, se queria isso, se procurava e se entendia assim. Mas eu posso garantir que talvez *Hygiene* e mesmo *Arrufos* ainda foi bastante colaborativo nesse sentido de todos bem equilibrados. Hoje em dia acho que a gente já caminhou para outros formatos interessantes também, que às vezes desequilibram um pouco.... também a intensidade com cada um está mas também acho que amplia em outros lugares não é assim também de aceitar que eu posso contribuir sem tá ali com um texto, exatamente, então acho que também foi muito legal isso de poder, de ver e olhar as coisas dessa maneira. Acho que no começo a gente era mais... parecia que tinha que ser tudo mais dividindinho muito mais democrático e equalizado de uma maneira que as vezes não é assim

que acontece, então de poder também entrar mais no sonho dos outros e pegar uma onda com um outro...

M - Lubi, uma coisa que eu tô comparando, reconhecendo na verdade na sua fala e na fala da Jana juntos é sobre esse frescor sabe, da sala de ensaio, que a Jana também falava muito quando a gente conversou sobre esse sol entrando na sala, sobre essa liberdade de "vamos experimentar",de não ter pressão e tal, que é uma coisa que a gente consegue experimentar quando tá lá né com seus 19 e 20 anos sem essa pressão sem esse compromisso numa coisa muito livre e depois a gente perde talvez um pouco desse frescor por conta de, enfim, de edital, de expectativas, de datas, de todo tipo de pressão que pode surgir. Mas acho legal reconhecer isso no discurso de vocês dois. Sobre a plateia dividida dessa solução que vocês encontraram, que eu gosto muito, é muito legal também essa relação com as histéricas de Charcot também, de serem colocadas em cena para uma platéia de intelectuais, de artistas, sei lá, sentar para assistir, então acho super curioso e saber como isso surgiu é muito interessante para mim.

M - Aí trazendo essa estreia né há 16 anos e agora o que que você acha que mudou em relação à recepção das pessoas porque acho que isso é uma coisa também que eu falei com a Janaína como as pessoas tão críticas e problematizadoras sabe? Aconteceu, teve algum caso assim dessa recepção nos dias atuais ser questionada? O espetáculo, a dramaturgia ser questionada por algum olhar feminista, algum tema desse? Surgiu isso, essa diferença plateia de lá atrás para agora?

M - Lubi já vou adiantar outra questão que é essa relação com sexualidade que também acho que está presente em outros trabalhos seus com o Ronaldo por exemplo. Você faz alguma relação com o Hysteria com os dias de hoje? Você vê o Hysteria quase como uma, como dizer… como uma semente para tratar sobre esses temas? Eu sei que esse não é o foco do seu trabalho, do XIX, mas isso acaba aparecendo também no Hygiene, a questão do gênero da mulher em alguns trabalhos mais recentes... Como você vê isso, por favor?

L - Bom, realmente esse frescor é uma tônica mesmo e eu digo também juntando até seus dois áudios assim também tinha o frescor... como que eu falo se eu hoje, mesmo na juventude, fosse fazer uma peça com essa temática de cara já ficaria tenso né com essa coisa, "meu Deus, eu tenho lugar de fala para fazer o espetáculo sobre mulheres? Apesar de que engraçado que meio intuitivamente isso estava muito ali posto assim né? E como a gente sempre falava né como a gente olhava as coisas de maneira muito histórica né e não separada, o papel do homem também se molda, nessa relação junto com papel da mulher, quer dizer, e também de reconhecer as opressões para quem cumpre cada um desses papéis mesmo obviamente sabendo que cabia e cabe até hoje à mulher uma papel muito mais pesado, e muito mais sem

voz no sentido amplo da palavra. Então a gente tinha essa tranquilidade de andar por esse tema com todas as nossas antenas abertas assim sabe? Eu acho que isso era muito bom! Sobre o de lá para cá eu acho tem várias questões assim, a primeira que quando a gente aparece há 16 anos atrás tinha algumas camadas que chamavam muita atenção né? Então por exemplo o que hoje é de uma certa obviedade de um uso não convencional do espaço, naquela época parecia uma grande… as pessoas olhavam para isso, as pessoas já ficavam chocadas de uma peça acontecendo num Casarão antigo às quatro da tarde e a iluminação era com sol mas ao mesmo tempo era uma coisa pensada, a gente abria e fechava a janela, quer dizer, existia toda uma... eram muitos pontos que de alguma maneira chamavam a atenção e ao mesmo tempo encantavam mesmo. Então eu lembro que a recepção, se eu fosse olhar do ponto de vista da classe teatral era muito encantado e ainda tinha esse bônus de que a gente era muito jovem, uma coisa meio "Deus, o teatro está se renovando!", a gente era muito abraçado, muito acolhido. Mas acho que do ponto de vista da mulher mesmo que é o que você tá perguntando, eu lembro que a peça gerava muita compaixão, mesmo a gente fazendo esse encontro, esse atrito. As pessoas saiam muito emocionadas, acho que ainda saem, com certeza, eu acho que a peça ela propõe um pouco... ela tem um tempo bonito... eu acho como as coisas acontecem, esse espaço aerado que a gente chama, um espaço para que essa plateia venha e participe e que ali sutilmente... às vezes sutil, às vezes não, que esse contraste, esses tempos assim e mesmo esse papel do homem ali, super sem voz, sem participação, as atrizes quase que de costas para eles ao mesmo tempo sempre foi um papel, um ponto de vista pra dizer: - não, eu tô aqui para pensar sobre isso vou dar 1h20 aqui da minha vida para olhar para esse universo, pra me reconhecer nele também, então eu confesso que depois que começou essa talvez esse momento mais ardido assim né, desses questionamentos, em todas as áreas né? Não só do feminino mas também do negro, da trans e tal, a gente não fez ainda uma grande temporada né? A gente tem feito para escolas e como são escolas também de elite, acho que é um recorte muito difícil para gente fechar um... "ah, aconteceu isso, aconteceu aquilo". Mas na categoria episódios, sim, recentemente houve uma coisa mas que eu também entendo em algum lugar mas foi assim: a gente quando faz para escola hoje em dia a gente na sequência faz um debate. Enfim, a nossa vida é uma loucura hoje em dia e então quando acaba a peça eu já começo esse debate e as meninas vão se trocar, vão se arrumar e depois ela aderem ao debate. E aí isso faz com que eu fique ali sozinho um tempo ali né, falando. Talvez fique, dependendo do dia uns 15 ou 20 minutos onde eu sou a única voz ali que fala sobre espetáculo. E a gente faz isso há muitos anos como você já sabe. Então numa dessas as meninas voltaram aí eu acho que as meninas falaram pouco e eu em algum momento peguei a palavra de novo e aí uma menina pegou e perguntou: - "o que que você é da peça?", e eu falei "eu sou o diretor, o dramaturgo". - "Ah, então você cala a boca que você já falou demais", e aí foi um embate, as meninas falaram "calma, também não é assim", mas ao mesmo tempo acho que foi simbólico, acho que as coisas estão um pouco. Eu não sou daquela turma que fica totalmente contrariado à isso tudo, acho que tudo isso tem um tempo, uma medida, e eu entendo também muito que é resultado de muitos anos também de silenciamento, então eu às vezes confesso que eu também entendo essa impaciência, não é? Porque são muitos anos apesar de talvez pelo meu temperamento não ser essa pessoa mais radical, que fala cala a boca, faça isso, faça aquilo né,

o tipo que escuta… eu confesso que eu entendo assim de verdade esse momento. E aí o que eu acho, o que eu sinto talvez mais é que eu assistindo a peça hoje, e um pouco alguns episódios que já aconteceram assim de retorno, que de fato esse tema ele tá muito… como eu poderia dizer? Ele tá muito *brifado*, se essa é uma palavra boa não sei mas você entende? Então sinto que quando alguém começa assistir o Hysteria hoje ela já tá com uma série de questões do Facebook na cabeça dela, entendeu? Então isso talvez rapidamente contamine como ela vai assistir aquilo. E talvez até pro bem ou pro mal, aquele processo que antes ia para um lugar talvez que absorvesse também questões, sei lá, da sensibilidade e tal, talvez faça com que essa recepção hoje seja um pouco mais racional eu diria, eu chutaria isso assim.

M- Eu concordo completamente com você sobre isso de ficar, dessa recepção ser mais racional. Já está num estado de alerta para o que estou recebendo, o que estou ouvindo, cheio de já um monte de pré-análise né sobre esses temas que já aparecem em discussões na mídia, no Facebook, em rede social, em todo lugar, isso inclusive foi uma questão para mim no começo da pesquisa por que embora eu acho que não se enquadra como teatro feminista eu queria fazer uma aproximação do que que o Hysteria tem em comum com o teatro feminista. E aí o meu orientador é o Ferdinando, e depois de um tempo a gente conversou sobre isso, sabe? Tipo, isso vai ser muito problematizado por ter um homem no processo, que não é o lugar de fala dele, enfim... Essa era a questão desde o início para pesquisa também, sabe?

L- Então, sobre o sexo, no sentido amplo da palavra, você tem razão. Sem dúvida isso foi virando um tema nos trabalhos, hoje em dia reconheço ele e no sentido bem amplo da palavra sexo, sem o gênero, a sexualidade, eu diria até a sensualidade, desejo né? Eu acho que sim, se está presente em Hysteria, está presente nas minhas pesquisas e talvez esteja presente muito em minha vida, minha própria vida é um pouco esse estudo e acho que com o tempo eu fui assumindo isso de uma maneira muito tranquila.

É isso assim, isso de tá sentindo assim... como sou bem Polianna, bem esperançoso, eu acho que está passando por uma fase mais aguda, mais crítica que eu acho que talvez se fizesse necessária mesmo, e daqui a pouco talvez a gente consiga ver esses lugares mais borrados, porque agora as coisas estão muito determinadas, mas eu não sei ao mesmo tempo não sou seu orientador eu acho que é interessante também porque vai ter que existir também um movimento que comece a provocar esses lugares, que borre esses lugares, que veja as contradições, que veja tudo que envolve isso sem perder de vista algumas conquistas que... eu acho que nem são conquistas, alguns pedidos que são necessários, que precisam ser feitos.

M - Sim, eu acho que essa provocação me interessa muito, essa experiência de testar os limites né, borrar isso que você fala, isso me interessa mesmo na pesquisa acho que vai ser legal. Lubi, e por fim, por enquanto, - pode ser que eu ressurja para te perguntar mais coisas (risos) - mas nesse momento tá passando pela minha cabeça mais umas questões aí mais cabeçuda, mais acadêmicas, relacionada ao teatro pós-dramático, ou performativo sei lá, que

vocês têm alguns desses elementos, desses procedimentos... como esse espaço não convencional que você já falou a não utilização da luz artificial, do som, acho que isso deve ser uma coisa, deve tá de saco cheio de falar né, que são características importantes do espetáculo e essa aproximação com o real, tirar o público, pelo menos as mulheres, desse lugar passivo e fazer com que a peça vire uma experiência né, não é uma peça que você senta, assiste e sai ileso. Passa por uma experiência assistindo Hysteria. Você poderia falar alguma coisa sobre isso? No Hysteria? E na trajetória do XIX e do seu trabalho também que acho que acaba aderindo a muitas dessas características desse pós-dramático, desse teatro contemporâneo.

L - Bom, eu não sou muito acadêmico, não sei se você sabe, essas informações chegam muito mais das pessoas do que do meu impulso. O que eu sinto é que você já falou a palavra principal, né? Eu acho que teve uma coisa que nos norteou e que me norteia aqui no XIX, em qualquer lugar, é essa busca da experiência né e acho que essa busca da experiência que vem sobretudo a partir da noção de teatro como um lugar de encontro. Isso pode parecer meio simples mas não é tanto assim, pelo menos é como eu avalio, dessa situação do teatro que quase que o especifique enquanto arte, que é algo que está acontecendo para alguém, com alguém. E acho que essa diferença do “para” para o “com” eu acho é o que o que tem feito a gente buscar todas essas questões. Eu particularmente não parto muito desejos de formas, “ah, quero fazer isso, quero fazer aquilo”, eu costumo muito respeitar e olhar o tempo das cenas pro acontecimento daquele dia ao que eu estou convidando o meu público, e sobretudo o que eu posso fazer junto com ele. Eu acho que parte das minhas peças tem esse recorte interativo e que também a gente foi ampliando no decorrer do tempo, que não tem a ver só com o fato de a platéia falar, ou da plateia estar ali num lugar diferente mas sim de que algo exige que a platéia complemente o que a gente esteja fazendo né e que faça de verdade, para além de uma frase feita, e que cada dia seja de um dia, né? Que é o que tem muito a ver com escuta, e acho que isso é um pouco que me pega, essa vontade de construir algo nesta coletividade primeiro ali com os artistas e num segundo momento junto a esse público que vem junto com a gente. Então acho que eu diria sobre isso... E aí eu acho que essas questões todas de linguagem, seja dramático, pós-dramático, luz, não-luz, drama, épico, eu sinto que eu jogo, as pessoas que estão comigo, a gente joga isso a favor da qualidade desse encontra, e a gente provoca também, a gente entende essas convenções e provoca a plateia às vezes exagerando algo, tirando algo, então acho que de alguma maneira eu preparo muito esse ambiente. Quem me conhece com diretor sabe eu assisto muito mais a plateia do que os atores. Depois que a peça começa eu me interesso muito mais pelo como a plateia está assistindo como aquilo se dá ali, do que necessariamente se o ator falou tal texto, tal coisa, se ele está de um jeito ou de outro assim eu tenho muita preguiça dessa coisa que às vezes emoldura o teatro né, coisa que eu já falei antes, esse lugar “ah, texto genial, encenação exuberante”, tanto que eu falo que muitas... É muito raro alguém falar ou até mesmo elogiar pelo aquilo que eu acho que de fato é meu trabalho sabe eu sempre sinto que as pessoas quando elogiam falam alguma coisa elas tão falando de outras searas que não foram necessariamente a minha da direção. Mas ao mesmo tempo eu acho bonito isso e também tem essa coisa que as pessoas também tem muito...

chamam do acaso né, como se a peça... e ela está aberta ao acaso mas a gente não está preparado para esse acaso, né? Então isso é uma coisa que me interessa demais, que já faz com quase todas as minhas peças sejam documentais nesse sentido. Ela vai documentar um perfil daquela... acho que ao assistir grande parte dos espetáculos que eu faço você um pouco consegue revelar um certo traço né daquele coletivo que tá ali assistindo, por isso que eu acho que Hysteria por exemplo se presta a isso assim né? Então como é que as pessoas vão reagir a isso de fato, se você for acompanhar todas as platéias você consegue perceber quais são os temas que tocam aquela plateia, aonde ela gera um incômodo, como é que tá o nível, digamos assim, dessa relação, o que incomoda, o que também não interessa. Então até o próprio fato da gente poder ver o público, que parece uma bobagem, mas isso é uma coisa que é muito presente também nos trabalhos, que é assim, você vê o outro assistindo, e isso é muito mais forte! Eu falo, o Hysteria são 5 atrizes, mas às vezes são 100 mulheres assistindo! Então elas também são atrizes, e você se emociona e assiste também aquelas pessoas assistindo então é realmente de fato levar em conta todo mundo que tá nessa nessa dinâmica, né? Não só esse protagonismo que às vezes finda no ator, ali na atriz envolvidos.

Querida, fique à vontade para ligar, ou mandar mensagem. Desculpa eu teria adorado conversar com você horas, mas a gente vê se a gente vai cruzando por aí, tá bom? Um beijo enorme, obrigado.

ANEXO D – Entrevista com Juliana Sanches

São Paulo, 19 de julho de 2018.

M – Oi Ju, então, eu já conversei com o Lubi e com a Jana, e agora eu queria saber de você como foi a participação como atriz e criadora, o quanto você acha que isso influencia na obra, por ter sido um processo colaborativo que tem um pouco de cada um na peça. Teve material pessoal de vocês? Porque sei que vocês usaram jornais, laudo médico, documentos em geral.

J – Você tem o livro né? Porque tem uns ensaios lá. Então, ne época eu estava afastada do teatro há bastante tempo, eu estava fazendo faculdade de rádio e televisão com o Lubi, aí ele que me chamou para integrar o projeto. Então aquele primeiro momento com o Tó da pesquisa eu não estava quando eles decidiram transformar, tentar mostrar pra alguém, daí o Lubi me chamou, então quando eu cheguei já tinha alguma coisa de material, porém mudou bastante. Eu não lembro muito de coisa pessoal, claro que tem algumas pessoalidades, porque durante o processo eu fui mãe, aí depois a Jana, então acho que muda um pouco a visão e dá uma mudada na peça. A peça hoje tem 40 minutos a mais do que a estreia e não aumentou texto, aumentou essas cargas, essa conversa com as mulheres, uma coisa de conexão, não teve material real, tipo não teve nenhuma lauda a mais, mas aumentou a dilatação dessa fricção dos dois tempos. Então o que eu lembro, toda a pesquisa, desde bíblia, aquele livro "Minha vida de menina", a gente lia e levava, e não necessariamente era pro seu personagem. Eu lembro que levei uma coisa que tinha muito mais a ver com a Tourinho, nós trocamos muito. A principio a gente lidou muito com uma questão social daquela época, não como uma patologia, por conta do confinamento muitas vezes se desenvolveu como patologia, principalmente no meu personagem, mas também porque ela trabalha sexualidade e eu acredito que até hoje não é livre do jeito que a gente gostaria, ainda essa questão da mulher que fala que o sente sexualmente ainda é visto de forma preconceituosa. Até hoje a gente apresenta pra 2º grau de várias escolas, e sempre tem um debate depois e é incrível como até hoje no 2º grau a gente vê as meninas muito travadas sexualmente. A questão da masturbação feminina é um tabu enorme, ninguém fala nisso, muitas vezes a gente que dá uma cutucada e pergunta alguma coisa assim pra entender. E os meninos também se contradizem, porém eu acho que essas identificações todas vieram depois da estreia. Eu comecei a apertar mais, perceber que esse nó maior. Também por que nós éramos bem mais jovens, e eu também fui me descobrindo, pensando onde estavam minhas travas, então acredito que hoje ela tem muito mais de mim do que quando ela foi criada. Mas muito pela repetição, na verdade repetição que *Hysteria* nunca é, mas pelo exercício constante, que acho que todas nós, e o Lubi, também crescemos, amadurecemos, mas logo no início as referências do meu personagem era basicamente ficha médica. Por exemplo a da Jana nós pegamos várias crianças que foram abandonadas. Muita coisa de documentos e muita ficção também, coisa de bíblia, enfim. A Maria Tourinho foi uma ficha policial, de uma mulher que matou mesmo, só que toda

dramaturgia foi ficcional em cima dessa ficha policial. No meu caso foi uma ficha médica, é uma paciente que esqueceram lá, por isso que ela usa M.J. pra preservar o nome da família, que várias vezes ela foi largada, dai tirada pelo marido, depois voltava, sempre porque tinha recorrência no fato dela gostar de sexo. Então ela foi a primeira delas a ser usada como cobaia, então na peça a gente faz uma menção, é como se ela morresse no final, porque ela passa por uma histerectomia, passou por eletrochoque, sanguessuga na vagina, é um personagem muito sofrido, e virou patológico por causa dessa repetição do marido buscar e internar, muito também pela forma que ela é tratada lá pelos médicos, ela é abusada, tratam ela quase como um rato de laboratório. Então a princípio nós pegamos essas questões físicas da ficha médica mesmo, e eu lembro de coisas assim... eu me apeguei ao sensorial logo de cara, porque as palavras eram duras, por exemplo ela pede o coito pras feias e pras bonitas, pra mim era uma coisa meio estranha, mas pra entrar nisso eu fui muito pelo sensorial, pela mão pelo cheiro, porque se tem uma coisa que foi muito minha é a forma como eu entrei nesse material, que foi uma forma muito física e sensorial, que era a forma que eu conseguia me relacionar com ela, porque quando ela falava de coito, dos negros, o poema que ela faz... que é um homem que estuprou uma mulher. Primeiro ele faz um poema e depois ele estuprou essa mulher, e ela faz aquele poema que é lindo inclusive, mas o poema entra quase como um atenuante porque ele estuprou ela, porque ele estava muito apaixonado, entrou como uma prova. Mas assim, pra me relacionar com esse documento sem colocar muita crítica eu fui muito pela coisa do corpo, de sentir prazer, de dançar, a relação com o banco, o chão, ela vai muito pro chão toda hora, nas paredes, nas portas. Foi a forma que eu encontrei de chegar nessa relação quase sexual com tudo pra me aproximar desse desejo dela, isso foi meu. Os textos foram muito da nossa bibliografia. Quando eu entrei já tinha isso de “o João vai me buscar” dela falar que é o último dia dela ali, e pra gente era coisa assim “ela vai morrer”, então vira uma coisa assim que a Nini dá uma protegida nela. Ela faz um monte de coisa que não pode, mas a Nini sabe que ela está bem doente, cada hora que ela volta dessa consulta ela volta pior.

Ah! Tem uma coisa que veio da Gisella que eu falo. A Gi fazia a Nini, e a Gi no processo uma vez ela estava falando com o Lubi e ela disse assim: “a mulher não nasce pra si, a mulher nasce pra família”, daí virou a minha frase que é: “a mulher não nasce pra si, a mulher nasce pro outro”. Mas no caso da M.J. é com indignação que ela fala: “nós só servimos pra ser mãe”, e pra ela isso é extremamente castrador, ela tem esses lampejos de lucidez e ao mesmo tempo ela fala que já está bem, que o João vai buscá-la. Ela começa a contar esse desejo que ela tem por homens, por homens negros, mas logo ela fala “eu já estou boa”, então ela repete o que o médico fala pra ela, que o Dr. Mendes tirou dela o que ela tinha de devastador, ele tirou o útero. Então ela vai pra uma coisa que é realmente o que ela sente, mas ela percebe que isso é um sinal de que ela estava mal, então ela tem essa defesa, digamos, e vira quase risível, mas eu acho ela mais sofrida do que risível. Quando a apresentação é com menos gente, mais intimista, quase não se ri, e eu acho muito bom.

M – Ju, a peça estreou em 2001. Hoje falar do feminismo, e da sexualidade da mulher, é muita mais explícito do que como era em 2001. Você sente na recepção da plateia, ou no texto, nas personagens, essa mudança deste contexto social?

J – Eu sinto. Esse ano nós fizemos uma temporada na Vila Formosa no mês da mulher, sempre em março a gente faz Hysteria em algum lugar. E nos continuamos fazendo muito para essas escolas. Pra mim é muito louco, eu sempre falo nos debates que eu não gostaria que essa peça continuasse atual, por ser feminista, por ter um posicionamento muito claro em relação a isso. Acredito que o mesmo que o sentimento feminista é presente, mas tem também esses extremos, que faz parte. Pra gente conquistar qualquer coisa precisa ter um grupo mais extremo, que as vezes não vai ter o bom senso de falar "ah, mas neste caso...", e isso é bom até pra gente avançar. Eu já sou desse lugar que pondera mais, porque eu não sou desse movimento, mas eu acredito que é importante. Eu e a Jana conversamos muito sobre isso, ela acha que a gente vai andar pra trás de tanto as pessoas problematizarem, eu não acho, eu acho que garante. Em forma de lei, precisa. Eu vejo sentido existir, não que eu vá concordar com tudo, mas qualquer movimento, as partes mais extremadas servem pra arrombar portas, e na hora que você arromba partem quebra um pouco das paredes, mas as vezes precisa. Acho que *Hysteria* não é assim, é *Hysteria* é dos tijolinhos na parede.

M – Você acha que no começo a peça teve uma intenção feminista?

J – Não, nenhuma! Mas de algum modo, sempre foi!

M – Eu falei com o Lubi e com a Jana sobre isso, que seria muito difícil fazer essa peça hoje, porque hoje precisa tomar muito cuidado com tudo que fala.

J – Por exemplo na Vila Guilherme teve um dia que nitidamente a juventude mais engajada estava. E quando eu começo a falar dos negros rolou um olhar geral da fetichização do negro, usado como objeto. Porque no caso da M.J. ela tem um fetiche mesmo, mas ela não fala sobre isso profundamente, ela fala porque ela gosta, ela diz "a abolição pra mim foi um deleite" sem nenhum contexto social, só única e exclusivamente do prazer dela de ver todos aqueles negros, então ela coloca no lugar do fetiche total mesmo. Mas ao mesmo tempo, eu sinto que dá uma volta. Claro, pessoas podem se levantar e sair nesse momento, podem! Mas ao mesmo tempo, mas se a pessoa ficou, ela vê sim que é uma coisa de época, do final do século XIX, essa mulher não era nem um pouco politizada, ela viu o recorte dela. E é por isso que eu acho que seria difícil, porque nossa crítica não deixaria a gente colocar essa mulher desse jeito. Mas eu acho ela extremamente feminista até porque ela amplia, dá voz a mulheres que existiram, tudo bem, são ficcionais, não existiram exatamente do jeito que estão lá, mas são produtos de um machismo institucionalizado em uma época em que o machismo te colocada

num hospital psiquiátrico! Ou seja, a mulher que escreve, que pensa politicamente vai pro asilo psiquiátrico junto com o que matou o marido, junto com a que gosta de sexo, junto com a mulher que acha que é menina ainda mas que já cresceu, que está madura, junto com a outra que foi largada lá porque não tinha mais utilidade para os irmãos e acha que é enfermeira.

M – sim, era a ciência, a medicina autorizando e dando aval para uma coisa que a moral e a religião não dava mais conta, então colocava essas mulheres todas no mesmo caldeirão.

J – E assim, o poder está na mão dos homens. A ciência está na mão dos homens, a literatura está na mão dos homens. É uma época ainda precária. Minha pesquisa hoje em dia é sobre as autoras femininas, nos meus núcleos de pesquisa, eu tenho ido muito pra esse lado. Mas é uma época ainda pré. Pré *Um Teto Todo Seu,* da Virgínia, pré-consciência quase. Era assim e ponto. Então eu acho extremamente feminista por ter isso. A gente fez uma apresentação em maio pra um colégio classe A, com o ensino médio. E os meninos ficaram extremamente ofendidos de estarem separados das mulheres. Começou a discussão com os meninos falando que achavam um absurdo porque a separação não leva a nada se as mulheres querem um diálogo igual. Mas assim, descontextualizando a peça toda! A gente deixou né. Mas assim citavam coisas que eles nem sabia o que estavam falando "porque eu sou liberal", "porque Martin Luther King não sei o que" e etc, e virou um show de horror de frases feitas, como se fosse uma metralhadora e aí as meninas começaram a falar. Dai você percebe que a visão das meninas é muito diferente. Dai uma falou "mas você não percebeu que isso é no século XIX e que nesse lugar não tinham homens?" aí começou... e a gente deixa muito eles assim, sabe? Elas falavam que era uma época que as mulheres eram privadas de tudo, e que então os homens iam ser privados dessa experiência. Daí outra falou que se os meninos estivessem juntos elas não iriam se sentir tão à vontade. Daí começou uma discussão, e nossa produtora, que é negra pegou o Martin Luther King e falou assim: "escuta, você ficou incomodado? Não é bom de vez em quando você experimentar o incômodo?". Dai ela contou um caso de um amigo que foi ver o filme *Pantera Negra* e tinham muitos negros na fila que ficaram olhando pra ele. "Então é louco você mudar de lugar de vez em quando e ver o que a gente passa todos os dias. Imagina pra você o que é ser uma mulher e negra. Imagina quantas vezes me olham torto. Se eu não vou maquiada na padaria é capaz de pedirem pra eu abrir a bolsa, até hoje", e ela falando isso pro menino e ele dizia que ela estava exagerando. E aí entra nesse lugar, e você vê que por mais que tenham todos esses movimentos, você percebe que a gente vive numa bolha, porque pra esse menino que deve ter uns 17 anos hoje, isso é "mimimi" as mulheres falarem isso. Várias vezes eles disseram que no colégio deles não tem machismo e todas as meninas riam e eles falavam "porque vocês precisam nos humilhar, vocês sabem que não tem machismo" e elas diziam "nós é que temos que dizer se tem machismo ou não". Então quando a gente apresenta a peça e acontece isso eu fico triste de saber como a peça ainda é atual. E acho que ela é ainda mais atual hoje por tudo isso que está se falando do que quando nós fizemos. Quando nos estreamos ela tinha cara de uma peça delicada, poética, pra levar a mãe, de encontro entre as mulheres, tinha um lugar de afago. E hoje eu sinto que não,

que é um lugar que incomoda, que provoca, que gera debate. Antes era mais memorialista do que hoje, tanto homem quanto mulher tinha mais um lugar de criar empatia. Vários homens que assistiam a peça diziam que depois da peça olhavam pra mãe com olhos diferentes, sem julgar tanto, porque ela viveu em outra época. Era um lugar que eu acho maravilhoso. Hoje por conta de todos esses movimentos eu sinto mais bélico.

M – e é essa coisa de estar sempre em alerta né.

J – que é o lado negativo que eu entendo quando a Jana fala, que hoje seria impossível fazer porque esse nosso lado crítico e de alerta não deixaria a gente fazer a peça. Porém várias conquistas vieram desse lugar bélico, então é pensar que se toda a humanidade tivesse bom senso, e bom senso já é um juízo de valor, não precisaria ter nada muito radical, mas não é! É isso, esses meninos que acham que o machismo é coisa inventada da cabeça das mulheres. Eu fico triste porque olha, eu tenho um filho... em 2009 quando a gente estava fazendo o *Palco Giratório* , que foram 68 cidades e eu fiz 48 com ele. E bem naquele momento eu era muito combativa quando eu dizia "nós só podemos ser mães?", daí a primeira vez que eu fiz esse texto depois de mãe, com meu filho ali, era muito louco, e ao mesmo tempo ressignificava, então eu acho isso muito legal, porque *Hysteria* nos deu essa possibilidade, a peça está com a gente há 17 anos e há 17 anos eu estou com ela e a minha vida junto, então todas essas mudanças que ocorreram são muitos fortes, e a relação com as meninas. Porque a gente não é um elenco, elas seguraram o Chico para eu comer, ficaram com ele pra eu dormir, foi muito assim o tempo todo. Então tem um pacto muito forte com esse grupo. Estamos nessa formação desde 2008. Eu e a Jana desde 2001 com o Lubi. No ano passado a Mara fez uma histerectomia, ela teve um câncer enorme. Toda semana eu estava lá. Mudou tudo, a gente entrou numa rede que nunca foi falada. Então essa questão das mulheres nunca foi teórica, a nossa experiência é essa, dessa rede. Até hoje isso, a Evelin mora aqui perto e qualquer coisa que eu preciso ela está junto. Na minha gravidez eu tive um sangramento e foi ela que me levou para o hospital. Quando precisa cuidar do meu filho, a Janaína já veio ficar com o Chico porque eu precisava sair. Elas super deram essa força sempre. Essa confiança, e você pode até não concordar com uma coisa, um momento que não está batendo muito as ideias, mas tem uma sororidade, que eu nem sabia dessa palavra e a gente já tinha isso há muito tempo. Então pra mim é um exercício muito feminista por conta dessa experiência toda, porque nunca foi falado, mas foi criado dessa forma e foi indo. Tivesmo perdas, a Gi, a Sara e a Raíssa, até hoje, elas saíram mas tudo que a gente faz elas ganham direitos autorais porque elas são co-autoras. E elas saíram em três momentos muito diferentes, e sempre foi um momento difícil de ruptura. Então a gente passou por momentos muito juntas, e momentos muito delicados mesmo. Mas tem uma coisa com elas que nunca vai deixar de ter. Com algumas a gente discordou muito, mas tem um carinho, que é dessa *Hysteria.* Não foi uma peça normal que você faz daí uma pessoa sai e pronto e acabou. Quem sai não sai ileso, e quem fica também não fica ileso. Então pra mim tem uma energia, uma sororidade muito antes de se falar de sororidade, um respeito uma pela outra. Cada uma que entrou colocou um

pouco dela na personagem, todas tem propriedade. Por exemplo os debates, nunca ficam na minha mão, da Jana e do Lubi, porque estamos todos no mesmo barco. Eu cresci com a peça e tive muito mais consciência de qualquer feminismo, antes mesmo de estar na moda. E não é que está na moda, se a gente for ler e estudar, você percebe que já estava aí presente o tempo todo. Mas é que chegou o momento que foi importante ter essa explosão porque tinha coisa principalmente em relação a leis que ainda precisa ser debatida. E eu fiz muitos anos de terapia, porque assim eu sou casada, e achava que o feminismo estava tudo bem pra mim, mas eu fui percebendo o tanto de machismo que estava introjetado em mim, de cultura mesmo, de mãe, de pai, então muitas vezes eu ia sair pra trabalhar e deixava comida pronta pra eles dois, sabe? Como se eu tivesse contratado uma babá pro meu filho, mas não, era o pai dele! Então com meu filho, eu tento falar sobre isso com ele. No ano passado ele foi assistir a apresentação do meu núcleo, e as meninas levantam as saias e estão sem calcinha, e falam sobre o direito e se masturbar e etc, enfim, depois eu perguntei se ele tinha curtido a peça e ele respondeu assim: “bem, é contra o machismo né? Nunca tinha visto essas coisas. Achei legal.” (risos) E Hysteria também, ele já viu 500 vezes quando era bebê né, então alguma coisa ficou nele, mas quando ele viu recentemente ele também falou isso. Então e eu ainda faço terapia né, parece q eu fico tentando me libertar dessa culpa, sabe? Dessa culpa de ser mulher. Por mais que ninguém me falasse que “você tem que...”, eu achava que “eu tinha que...” Então eu acho que agora tudo isso vir à toda, de forma organizada, intelectual, em forma de luta, é importante, por exemplo as meninas de hoje são muito mais empoderadas, e isso não é do dia pra noite. Não é todo mundo que vai ter a oportunidade de passar por um processo como do Hysteria e se ver, se autoanalisar, então as vezes tem que vir de fora pra dentro. Então acho que é um processo constante. Por exemplo eu parei de tomar anticoncepcional há uns dois anos, quando eu entrei a fundo nas questões feministas, porque pra mim era uma coisa tão normal que eu nunca parei pra pensar, só aceitei, mas daí quando parei nossa, olha que mudança de vida! E eu só parei pra pensar nisso no núcleo, que eu entrevistei umas 120 meninas, e três delas falaram q tiveram problemas por causa de anticoncepcional, tipo trombose, problemas cardíacos, e só então que eu resolvi ler a bula, olha que louco! Então assim, esse movimento tem um lado muito positivo, mas com certeza Hysteria não existiria se fosse feito hoje, então é tudo complexo, mas eu valorizo muito, apesar de ser delicado. É uma contradição pensar Hysteria assim, porque era outra época mesmo. A gente pensava muito assim “que absurdo o que elas passaram”, como se a gente não passasse mais por isso. Com o tempo que a gente foi vendo que não era bem assim.

M – e como espectadora o mais chocante durante o espetáculo é perceber que está falando do século XIX, mas opa, está muito perto do que é hoje! Você acha que teve essa intuição feminista?

J – Eu acho que teve, mas foi super sem querer! Era só porque a gente só estava em mulheres mesmo! Quando a gente abriu o processo pela primeira vez eu falava pros meus amigos “gente, eu não sei direito, mas é uma coisa muito louca, vai lá ver”. Então tinha uma coisa

muito histórica mas tinha também uma coisa de inverter a lógica. Acho que a intuição vinha disso. Eu acho que teve muita intuição do Lubi também, porque ele buscava fazer ensaios separados com cada uma, pra dar um tempo individual pra piração, e ele só alimentando e tal. Daí que saiu a cena da dança com o bando, que me ligou muito à M. J., porque o Lubi era muito poroso, ninguém tinha muita noção, não tinha isso de "tem que ser uma peça".

M – e como foi a decisão de não ir pro palco?

J – foi o primeiro de tudo, de cara a gente já sabia. A gente ensaiava na EAD, naquelas salas, com os vitrôs, então de cara a gente já percebeu que tinha que ser ali. Dai a gente estudou o Charcot, que ele expunha as histéricas pros pensadores da época, artistas, porque tinham aquelas posições das histéricas, com tônus e tal, então tinha uma admiração de assistir aquilo, uma curiosidade, porque tinha uma energia potente. Então por conta disso, a gente já queria fazer numa sala, queríamos de dia, nada artificial. Então em vez de levar as histéricas pro palco, a gente queria que as pessoas entrassem na sala junto com elas. Daí não fazia sentido os homens com elas, então nós criamos uma arquibancada com a quarta parede, pra eles ficarem nesse lugar de voyer, tipo os caras de época convidados pelo Charcot, ou os caras que não são convidados a entrar nessa experiência. Tinha já essa dualidade na nossa cabeça. E é muito cruel né, e nem faz tanto tempo. Mas então, ai nós fizemos em vários lugares da USP, na EAD, na FAU, na POLI, mas apresentações esporádicas. E aí a gente foi pro festival em Curitiba, super sem dinheiro nenhum, levamos os bancões da USP, ficamos num apartamento emprestado de um amigo meu, foi uma loucura, o apartamento estava fechado há muito tempo, e não tinha luz nem água, nossa, foi uma história (...) Mas aí com a bilheteria do festival a gente conseguiu uma grana pra mandar fazer os bancos e fazer uma temporada na FAU – Maranhão, que era um espaço super pequenininho. Depois a gente foi pra Rio Preto e fizemos numa fábrica desabitada, pra 200 pessoas. E daí as vezes a gente levava os bancos e as vezes pegava na cidade. Então se tornou uma forma fácil, por isso também que Hysteria foi pra várias cidades, porque não tem o que levar, isso facilitou muito, então a gente foi pra França, pra África, pra Londres... Quando a gente fez o palco giratório mesmo, cada cidade era uma pesquisa com o lugar, com os bancos e tal. Foi louco porque o Chico tinha 45 dias, eu estava pesando 41 quilos, porque eu não comia, quando ele dormia, eu dormia também, daí teve uma crise se eu ia viajar com ele ou não, e a pediatra na época falou assim "ele vai estar bem onde você estiver bem, então se você acha que vai ser bom pra você, ok". Daí teve a conversa com o grupo que topou levar minha tia pra cuidar dele, porque meu maior medo era quem ia ficar com ele enquanto eu fazia a peça. E todo mundo muito contra, minha mãe, meu marido, e eu só banquei porque as meninas me ajudaram muito, o Evaldo mesmo, segurava o carrinho, a gente estava muito junto mesmo. E pra mim foi a melhor coisa que eu fiz, porque assim, eu acordava tinha um café da manhã pronto, eu me cuidei muito mais, almoço era no restaurante, eu não precisava fazer uma comida, e até então, quando eu almoçava era com o Chico no colo em casa, daí na viagem um monte de gente revezava pra segurar ele pra mim, e daí no final dessa viagem minha tin não podia ir, e o Chico ficou com o Lubi, no final ele foi

dar os avisos com o Chico no colo. Então eu lembro de viver muito melhor a maternidade justamente nessa época. Já com a Jana foi muito diferente, em 2013 ela teve o Plínio e ele foi pra Portugal com a gente, e ela sofreu muito, teve pressão no ouvido, ela se sentia mal por estar tirando ele do conforto, então pra ela foi muito traumático. Olha só como cada um é muito diferente, pra mim foi muito importante, e por ser com elas. Se fosse com os meninos não sei se eu me sentiria tão tranquila, porque era todo mundo viajando com um bebê, então elas abraçaram muito isso. É engraçado que hoje no Palco Giratório é proibido levar bebê por conta disso! Porque depois eles se deram conta que se acontecesse algo com o bebê o SESC poderia ser processado. Olha que retrocesso!

M – Que triste isso, porque daí a mulher tem que escolher ou você é mãe e cai nessa armadilha que não pode trabalhar pra cuidar do bebê ou você não pode ser mãe! Ou você é colocada como uma péssima mãe, que vai viajar pra apresentar e deixa seu bebê com outra pessoa, em outra cidade.

J – Exatamente, e tipo, você é atriz daquela peça e você é mãe, e isso acontece, não dá pra separar, não existe. Então o Chico foi comigo até mais de um ano, daí quando ele começou a andar eu vi que não dava mais pra ele ir com a gente, porque ele mexia em tudo. Mas varias vezes eu chamei babá pra ficar comigo lá na Vila, a Jana também, porque aí eu não ficava totalmente longe dele, quando dava um intervalo eu ia lá e amamentava, tinha essa possibilidade. Mas eu acho muito cruel essas leis trabalhistas, que depois de quatro meses você tem que voltar ao trabalho. Porque ou você fornece uma creche ali que de tempos em tempos a mãe possa ter contato com a criança ou sei lá. Eu não consigo pensar minha vida em um emprego formal, que com 4 ou 5 meses você tem que passar um dia todo sem ver a criança. Pergunta se um cara que trabalha vai ser questionado sobre ter um filho ou não, nunca!

M – é interessante você falar isso, porque nesse grupo já é uma espécie de prática feminista isso que vocês tem.

J – e na época do Hysteria, foi muito normal, já estava decidido que se eu fizesse ou não a peça eu iria receber, mas daí pra pagar outra pessoa pra me substituir não ia dar, não fechava as contas. Então foi decidido que eu faria a primeira parte, Sul e Sudeste, e a Mari fez Norte e Nordeste. Então foi esse acordo. Eu propus isso e não teve muita discussão, e nessa época os meninos participavam pouco. Mas quando a Jana teve, em outra época, teve discussões. E ai eu percebi que comigo não teve discussão porque era Hysteria, no sentido que, quem conversa sobre Hysteria é tudo mulher, ninguém problematizou isso. Com as outras peças, a gente não estava prevendo a gravidez da Janaína, mas isso virou um tema, e foi muito louco pra gente se deparar com isso. E a gente conversa muito sobre isso, porque Hysteria trouxe tudo isso de

uma forma natural, já era feminista, não tem como não ser! Mas olha que louco, no ano passado nos fizemos um trabalho pro Museu da Pessoa e eles fizeram uma entrevista com cada um do grupo, e cada um tinha que selecionar uma fase do grupo que pra você, na sua vida pessoal, foi muito louca com o grupo, e eu coloquei na minha entrevista a Síndrome do Pânico, que foi na época do Hygiene, que a gente trabalhava 10 horas por dia. E eu estava em tratamento do pânico, por um ano, e quando eu parei de tomar o remédio eu tive muita gratidão ao grupo, porque eu sabia que pra mim, era melhor trabalhar, e foi muito forte pra mim. E todos os meninos na hora falaram que achavam que eu ia falar que era minha gravidez, o Chico. E aí eu percebi que pra eles foi uma coisa "nossa, uau, que barra", porque pra eles a minha síndrome do pânico não alterou o processo, eu estava lá no horário, ninguém teve que se adaptar. Mas com o Chico já tinha toda uma adaptação! Olha que louco, e eu só descobri isso no ano passado! Então assim, são práticas né. O Lubi também, ele veio com um caso da Escola Livre, que lá tem muito forte esse movimento feminista, movimento negro, essa juventude engajada, e teve o caso de uma menina que teve um filho e passou na Escola Livre, e aí ela começou a levar o bebê pras aulas, e virou uma questão, e eu lembro que o Lubi falou como se fosse normal ter essa questão com a menina, que era um problema mesmo, como se a menina tivesse que tirar um tempo na vida dela pra só cuidar da criança, daí eu disse: "Lubi, olha o que você está falando pra mim!" daí ele percebeu, ficou chocado. Mas assim, o tempo todo eu sinto o Lubi muito poroso, se percebendo mesmo, ele para pra pensar. Mas é isso, eles são homens, então tem esse lugar maluco, que comigo e com a Jana nem tem nem discussão em algumas coisas, mas as vezes escorrega. Também teve o lance que quando a gente ganhou o Palco Giratório eu já estava grávida, então teve um planejamento do Grupo, com a Jana não, ela ficou grávida enquanto a gente ensaiava o Teorema, então tem isso também. Por isso que eu acho que é um movimento importante. Claro, qualquer extremo é difícil, mas eu acredito que algumas coisas tem que acontecer mesmo, senão a gente perde direitos, perde representatividade. É muito difícil essa coisa da mulher. E é triste, porque isso está muito longe, e as vezes até a gente toma umas decisões assim, se você tem que produzir algo em 3 meses, e tem alguém já grávida, você mulher já vai ficar meio assim de chamar essa pessoa. Então imagina pra um homem. Pra mim isso da sororidade é muito mais de dividir carga mesmo, pra gente começar a entender esses lugares, escritórios que talvez tenha crianças, um grupo de teatro que talvez precise de uma produtora/babá, e aí, como fica? A gente tem muito o que caminhar ainda, é pra viver na contradição mesmo. Tanto que tem essa frase na peça né "nós só podemos ser mães", e a gente lá viajando com esse bebê! Pra mim a maternidade é opcional total, mas se você opta por ser mãe, você não está desistindo de ser profissional, mas sim, é um momento que você vai ter que dividir a atenção. Então como que a gente pode desenvolver melhor essa possibilidade? Porque hoje em dia eu acho que isso é um problema maior que qualquer coisa, pro cara que emprega, pra mulher que tem que administrar essa situação, é um pepino engravidar em determinado momento da carreira, e acho que isso passa pela cabeça de todas as mulheres.

M – Ju, vou encerrar a gravação aqui. Muito obrigada!