

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

BEATRIZ LOPES RHADDOUR

MULHERES, DESOBEDIÊNCIA E DRAMATURGIA

NITERÓI

2024

BEATRIZ LOPES RHADDOUR

MULHERES, DESOBEDIÊNCIA E DRAMATURGIA

Dissertação apresentada como Trabalho de Conclusão do Curso de Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientadora: Prof. Dra. Gabriela Lírio Gurgel Monteiro.

NITERÓI

2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R468m Rhaddour, Beatriz Lopes
Mulheres, desobediência e dramaturgia / Beatriz Lopes
Rhaddour. - 2024.
137 f.

Orientador: Gabriela Lírio Gurgel Monteiro.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2024.

1. Dramaturgia. 2. Feminismo. 3. Teatro. 4. Cinema
brasileiro. 5. Produção intelectual. I. Monteiro, Gabriela
Lírio Gurgel, orientadora. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD - XXX

BEATRIZ LOPES RHADDOUR

MULHERES, DESOBEDIÊNCIA E DRAMATURGIA

Dissertação apresentada como Trabalho de Conclusão do Curso de Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Lírio Gurgel Monteiro.

Aprovada em 18 de outubro de 2024.

Profa. Dra. Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (Orientadora) - UFF

Profa. Dra. Martha Mello Ribeiro (Examinadora) - UFF

Profa. Dra. Alessandra Vanucci (Examinadora) - UFRJ

NITERÓI

2024

Dedico a Marcelo, Fátima, Jamile, Maria, Victor, Christiano e Capitu. É uma honra poder chamá-los de família.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de um longo percurso, um registro de uma jornada de descobertas artísticas e pessoais. São muitas vidas cruzadas e envolvidas em cada linha do que é proposto. A todos os parceiros artísticos que estiveram presentes em minha trajetória, deixo um agradecimento especial.

Agradeço imensamente à professora Gabriela Lírio por toda dedicação ao ofício do ensino e da arte, por compartilhar com tamanha generosidade sua experiência e conhecimento para que essa pesquisa pudesse ser realizada. Sua orientação foi um sopro fresco que abrandou o caos criativo e me permitiu não desistir.

Agradeço especialmente à minha família, em especial Marcelo Rhaddour, Fátima Rhaddour, Jamile Rhaddour, Maria Rhaddour Reynier e Victor Rhaddour Reynier. Vocês são os pilares da construção de toda a minha vida, obrigada por sempre incentivarem os meus estudos.

Agradeço a Christiano Alevato, meu lar e companheiro de vida, pelo incentivo, pela doçura e pelo carinho com os meus processos.

Agradeço a Diego Timbó e Victor Pinto, irmãos, amigos, sócios, a cia. artística que a vida me fez encontrar.

Há cada um de vocês em cada parte do que sou, em cada fio da construção das minhas ideias. Sem o apoio e a dedicação mútua de todos vocês, essa pesquisa não seria possível.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo examinar as relações entre feminismo e dramaturgia, focando nas interseções e, principalmente, nos pontos de distanciamento entre os temas, tomando como foco as personagens centrais das tragédias "Medeia" e "Antígona", bem como diferentes representações femininas no cinema brasileiro. A pesquisa realiza um diálogo reflexivo entre as personagens clássicas Antígona e Medeia, ao mesmo tempo em que analisa a relação de dominação e submissão, frequentemente presente na produção dramaturgica, em conjunto com a estrutura narrativa clássica amplamente difundida. Busca-se compreender os pontos de convergência e divergência dessas questões.

Pesquisadoras como Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, bell hooks, Sara Ahmed, Judith Butler e Silvia Federici compõem a base teórica feminista que orientará as reflexões implementadas pela pesquisa.

Além de aprofundar a análise sobre a representação feminina nas dramaturgias mencionadas, a pesquisa também foca em desenvolver e conceituar a dramaturgia a partir de um ponto de vista que se desvincule dos resquícios do olhar patriarcal. Ao final do estudo, pretende-se elaborar um argumento de roteiro para um longa-metragem que traga as personagens para um contexto brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: dramaturgia, feminismo, representação feminina, teatro brasileiro, cinema brasileiro.

ABSTRACT

The present study analyzes the relationships between feminism and dramaturgy, engaging on the intersections and the distancing points among the themes, focusing on the central characters of the tragedies “Medea” and “Antigone”, as well as different female impersonations in the Brazilian movie scene. The research establishes a reflective dialogue between the classic characters Antigone and Medea, while simultaneously analyzes the domination and submission relationships often present in the productions of dramatic texts, along with the widely disseminated classical narrative structure. The aim is to understand the converging and diverging points of these matters.

Researchers such as Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, Bell Hooks, Sara Ahmed, Judith Butler and Silvia Federici are part of the feminist theoretical basis which will conduct the reflections implemented by the research.

In addition to deepening the analysis of the female performance in the mentioned dramaturgies, the research also focuses on developing and conceptualizing the dramatic texts from a point of view that is detached from the patriarchal perspective’s remnants. Towards the end of the study, the aim is to formulate a script argument for a full-length movie that brings the characters into a contemporary Brazilian context.

Keywords: dramaturgy, feminism, female impersonation, Brazilian theater, Brazilian cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Gota D'Água</i> (2016) (UNIRIO)	81
Figura 2 - <i>Gota D'Água</i> (2016) (UNIRIO)	82
Figura 3 - <i>Gota D'Água</i> (2016) (UNIRIO)	82
Figura 4 - <i>Gota D'Água</i> (2016) (Praça São Salvador)	83
Figura 5 - <i>Gota D'Água</i> (2016) (Praça São Salvador)	83
Figura 6 - <i>Antígona</i> (2016)	85
Figura 7- <i>Antígona</i> (2016)	85
Figura 8 - <i>Antígona</i> (2016)	86
Figura 9 - <i>Antígona</i> (2016)	86
Figura 10 - <i>Onde Está Mariana?</i> (2019)	87
Figura 11 - Diários de Criação	89
Figura 12 - Diários de Criação	90
Figura 13 - Diários de Criação	91
Figura 14 - Diários de Criação	92
Figura 15 - Diários de Criação	93
Figura 16 - Diários de Criação	94
Figura 17 - Diários de Criação	95
Figura 18 - Diários de Criação	97
Figura 19 - Diários de Criação	98
Figura 20 - Diários de Criação	99
Figura 21- Diários de Criação	101
Figura 22 - Diários de Criação	102
Figura 23 - Diários de Criação	103
Figura 24 - Diários de Criação	104
Figura 25 - Diários de Criação	106
Figura 26 - Diários de Criação	107
Figura 27 - Diários de Criação	108
Figura 28 - Diários de Criação	109
Figura 29 - Diários de Criação	110
Figura 30 - Diários de Criação	111
Figura 31- Diários de Criação	112
Figura 32 - Diários de Criação	113

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	DRAMATURGIA E POLÍTICA: CONEXÕES	15
	2.1 Personagens	15
	2.2 Dramaturgia: um ofício político	16
	2.3 Antígona e Medeia - Enredos e conexões políticas	17
	2.4 O poder coercitivo da dramaturgia	24
	2.5 Cinema e Teatro: unidos pelas dramaturgias	27
	2.6 Cena como reflexo e espelho da sociedade	34
3	PODER DESOBEDECER	39
	3.1 Antígona e a desobediência	39
	3.2 Joana, mata teu pai!	49
	3.3 Personagens femininas e as desobediências possíveis no cinema brasileiro	56
	3.4 Toda Nudez Será Castigada - 1973	60
	3.5 Um Céu de Estrelas - cinema independente brasileiro da década de 90	66
	3.6 O Céu de Suely - maternidade, sexualidade e migração no Brasil dos anos 2000	71
4	DRAMATURGIA EM PERCURSO	79
	4.1 Processos	79
	4.2 Diários do processo - Ideias iniciais	88
	4.3 MAR - Narrativa e personagens	115
	4.3.1 Premissas	115
	4.3.2 Personagens	117
	4.4 Argumento MAR	118
	REFERÊNCIAS	132

1 INTRODUÇÃO

“Escrevemos não com os dedos, mas com tudo que somos”.

(“Orlando: uma biografia”, Virginia Woolf, 2017, p. 220)

Há aproximadamente quinze anos, uma palavra dita por um professor do curso técnico de teatro de Rio das Ostras marcou profundamente o início da minha formação como artista: *inquiétude*. Ele dizia que nós, artistas, éramos movidos por uma eterna inquietude. Passei os últimos anos desenvolvendo minha carreira a partir da reverberação dessa palavra. O artista inquieto é aquele que não se contenta com o cômodo, com as respostas dadas, com os rótulos programados. Além da palavra inquietude, outro encontro significativo surgiu em minha vida na mesma época, a leitura de duas tragédias que hoje são o ponto de partida desta pesquisa: *Medeia* (Eurípedes, 2010) e *Antígona* (Sófocles, 1998). A dissertação que segue é o alimento e o fruto da inquietude artística que jamais parou de me mover. Sou atriz, formada pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Durante o curso de graduação, dirigi o espetáculo *Gota D'Água* (2016), adaptação brasileira da tragédia *Medeia*, escrito por Chico Buarque e Paulo Pontes, proposta que integrou uma pesquisa realizada por um grupo de artistas da universidade; além de também ter dirigido *Antígona* (2016) como resultado de uma oficina livre ministrada para atores, projeto que ocorreu fora do âmbito acadêmico.

Paralelamente, comecei a trabalhar com cinema, primeiro como produtora, atualmente como roteirista. Esse último cargo mencionado foi o catalisador para que eu formulasse a pesquisa que proponho nas próximas páginas. Encontrei nas salas de roteiro e na dramaturgia o território de atuação para exercer de modo prático a minha inquietude artística. A princípio, busquei a dramaturgia como uma oportunidade para sair de cena, o que não aconteceu, pois, ao ocupar o lugar de dramaturga entendi que a dramaturgia é um lugar onde não podemos pisar abandonando nosso corpo. Escrevemos com tudo o que somos, com todo nosso corpo – o meu corpo, no caso, um corpo de uma mulher cisgênero, branca, que demorou para entender o que é *ser* mulher. Através do refinamento das experiências acumuladas *sendo* uma mulher nas salas de roteiro e dos estudos no campo feminista, interessou-me investigar os processos da dramaturgia que contribuíram para a transformação das personagens femininas em objetos e como a representação feminina escrita por essa dramaturgia influenciou e ainda influencia na construção de modelos sociais femininos. A âncora para o pensamento que compartilharei nas próximas páginas está nas personagens trágicas já mencionadas. *Medeia* e *Antígona*, na forma

como as conhecemos, são frutos de um trabalho dramaturgico e corrompem a imagem da mulher ideal difundida pela dramaturgia.

Dito isso, esta dissertação tem como objetivo analisar as relações entre feminismo e dramaturgia a partir da investigação de intersecções e, principalmente, de pontos de distanciamento entre ambos, considerando como objeto as personagens centrais das tragédias *Medeia* e *Antígona* e as múltiplas representações femininas na dramaturgia brasileira. Ao mesmo tempo que aprofundo a análise da representação feminina nas dramaturgias citadas, dedico-me ao exercício de construir e pensar a dramaturgia me desconectando de resquícios do olhar patriarcal, produzindo, ao fim da pesquisa, um roteiro que promova o encontro das personagens *Medeia* e *Antígona*. Para isso, adoto como base teórica as obras de pensadoras feministas contemporâneas e teóricos que se debruçam sobre a dramaturgia. O estudo visa a analisar os contextos culturais envolvidos no deslocamento de poder sofrido pelas personagens femininas tendo como objeto de pesquisa a dramaturgia dominante no mercado, no qual é notável um deslocamento das personagens femininas no tocante à função dramática.

Esta pesquisa divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, investigo as relações entre feminismo e dramaturgia através da análise das personagens centrais das tragédias gregas *Antígona* e *Medeia*. Tais análises são feitas com base nas teorias do cinema, do teatro e da crítica feminista. A partir da década de 70, com o trabalho de pesquisadoras como Laura Mulvey e E. Ann Kaplan, vemos surgir uma crítica da representação feminina no cinema. Ao analisar as diferenças entre as narrativas teatral e cinematográfica, dialogo com as obras *Visual and Other Pleasures* (Mulvey, 1989) e *Women and Film: Both Sides of the Camera* (Kaplan, 2016). Como bibliografia secundária, acrescento, ainda, os livros *A reivindicação de Antígona* (Butler, 2022), *Literatura, cinema e televisão* (Pellegrini, 2003), *Introdução à dramaturgia* (Pallottini, 1988), *Caos: dramaturgia* (Rewald, 2005), *Viver uma vida feminista* (Ahmed, 2022), *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (hooks, 2019), a dissertação *A MULHER E O CINEMA: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro* (Reis, 2017) e o artigo *A invenção de Medeia* (Nancy, 2002). Ainda neste capítulo, como alicerce para a defesa das relações entre representação feminina na dramaturgia e vivências femininas na sociedade brasileira, apresento um panorama teórico de estudo da cena como ferramenta coercitiva da sociedade a partir do *Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles*, como aborda Augusto Boal em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (2013), ao analisar como o drama, o teatro e o cinema ainda exercem essa função. Interessa-me investigar de que modo o aspecto ambivalente da dramaturgia é exposto, destacando suas funções de espelho e

reflexo da sociedade, além de analisar como essa característica atua no imaginário social em prol de uma ideia de feminino, afetando a existência real das mulheres.

No segundo capítulo proponho uma investigação do rastro simbólico de Antígona e Medeia na dramaturgia brasileira e como a partir dos símbolos levantados por essas personagens podemos tecer um canal de comunicação direto com questões pertinentes às mulheres brasileiras da contemporaneidade. As personagens trágicas serão o norte do capítulo. Antígona, por exemplo, ainda revista e revisitada como símbolo de enfrentamento ao Estado, começou a ser interpretada na contemporaneidade pelo caminho da luta pelo direito ao luto, direito ainda cedido e revogado pela doutrina do Estado. A força representada por Antígona, de luta e oposição às injustiças tiranas, foi lembrada recentemente pela pesquisadora Judith Butler, que dedicou uma obra inteira à análise da personagem. O livro *A reivindicação de Antígona* atualiza os significados da tragédia ao mesmo tempo que oferece uma nova gama de percepções sobre as escolhas feitas pela personagem ao longo da narrativa e por isso volta a ser abordado também neste capítulo. *Medeia* (2010), de Eurípedes, tragédia igualmente revista e reencenada, também apresenta conexões com problemáticas sociais enfrentadas pelas mulheres brasileiras, o que a torna uma narrativa fértil para abordar assuntos que vão desde a feminização da pobreza até maternidade e o direito ao aborto.

Os símbolos aqui usados são os do parentesco, da magia, da recusa da maternidade e o da reivindicação do poder do Estado, posições que frequentemente são atribuídas à Antígona e Medeia por estudiosos dos mais diversos campos de conhecimento. A partir da análise das personagens-título das duas tragédias, “Antígona” e “Medeia”, estabeleço um contraponto com a dramaturgia brasileira ao analisar como no cinema e no teatro brasileiros as personagens femininas possuem um histórico de subversão dos papéis impostos pelo patriarcado. As duas linguagens se conectam à análise da construção feminina no imaginário social, usando como base teórica a bibliografia feminista já citada no capítulo anterior em associação com a obra *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro* (Holanda; Tedesco, 2017). No primeiro capítulo, investigo o modo pelo qual a dramaturgia atua constantemente na construção de uma visão sobre a mulher, no segundo capítulo a análise é enriquecida pelas adaptações brasileiras de Medeia: *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes e *Mata Teu Pai*, peça escrita e dirigida por Grace Passô, e pelos filmes brasileiros *Toda Nudez Será Castigada*, (1973), com direção de Arnaldo Jabor, *Um Céu de Estrelas* (1996), dirigido por Tata Amaral e *O Céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz. Colocar em um mesmo capítulo obras distintas em época, estilo e linguagem é uma estratégia que busca aprofundar a questão central abordada na pesquisa: a crítica da representação feminina.

As obras *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto* (2019b) e *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (2019a), organizadas por Heloísa Buarque de Hollanda, e *Calibã e a Bruxa* (Federici, 2017) são algumas referências bibliográficas utilizadas nesta parte. O objetivo geral é analisar a representação feminina no Brasil a partir dos temas e representações que Medeia e Antígona suscitam, e como tais temas dialogam com as demandas feministas de suas épocas, e os temas abordados pelas obras cinematográficas escolhidas.

No terceiro e último capítulo, revisito algumas memórias e projetos em que Antígona e Medeia se fizeram presentes em minha trajetória artística com foco em como os textos clássicos, embora antigos, ainda são facilmente modulados para as questões que se conectam com as pautas feministas por retratarem personagens femininas insubmissas movidas por questões puramente humanas, independente da classe social, política ou contextos históricos de suas origens. Explico também a necessidade da junção entre as duas personagens e as ferramentas que serão usadas para promover o encontro entre Antígona e Medeia transformando-as em mulheres brasileiras contemporâneas a partir de temas como legalização do aborto, legislação brasileira ainda baseada no contexto familiar, violência do Estado contra a mulher e efeitos do machismo na forma como as próprias mulheres vivem e se enxergam.

Enquanto a pesquisa é realizada, um diário com rascunhos do processo e reflexões sobre cada etapa da criação dramaturgica é feito como forma de documentar o processo criativo e os percursos traçados na elaboração do roteiro. Trechos de cenas reescritas, sinopses descartadas, conversas entre a *eu-criadora* e a *eu-pesquisadora* registradas com todos os detalhes, imagens, referências das obras de escritoras e trechos de filmes, todas essas anotações compõem a última parte da dissertação.

Por fim, o argumento do roteiro do longametrage conclui a pesquisa com as considerações finais sobre os temas essenciais que nortearam a construção dramaturgica da obra e as contribuições da dramaturgia para as pautas feministas. O fim é um caminho de abertura, de iniciação, uma experimentação prática que visa compreender os debates e as convergências que um encontro entre Antígona e Medeia proporcionariam. Sem delimitar o tempo de tal encontro, ambas serão exploradas como personagens de um novo texto dramaturgico escrito em formato de roteiro audiovisual.

2 DRAMATURGIA E POLÍTICA: CONEXÕES

2.1 Personagens

Conforme apresentado na introdução, esta pesquisa promove um encontro reflexivo entre as personagens clássicas Antígona e Medeia enquanto analiso a relação de dominação/submissão, com a qual parte da dramaturgia é produzida, em paralelo com a estrutura narrativa clássica, amplamente operante no mercado, entendendo os pontos de encontro e afastamento entre essas questões. Dentre os elementos dramaturgicos clássicos, destaco o primeiro objeto de análise de muitos teóricos da dramaturgia: *personagem*. De modo geral, é compreendida como um dos elementos principais do texto dramático e é através das suas ações em busca dos seus objetivos que a narrativa se desenvolve. Da segunda metade do século XX até o presente, a dramaturgia produzida para o circuito comercial cinematográfico foi povoada por exemplos de personagens femininas que existem apenas para compor as trajetórias dos personagens masculinos – estes, sim, dotados de objetivos e arcos de desenvolvimento dramático, e para servirem de ferramenta estética de *prazer visual*, como observou, ainda na década de 70, a pesquisadora e cineasta inglesa Laura Mulvey.

Na sua mais famosa obra, o livro de ensaios *Visual and Other pleasures* (1989), Mulvey também investiga a questão do desejo e da vontade feminina ancorada pela ótica da psicanálise. Ela parte da análise da transformação da figura feminina em cena em simples objeto de prazer visual e tece um importante estudo sobre a objetificação feminina difundida em massa pelo cinema. Para ela, a figura da mulher só estava presente na narrativa cinematográfica como objeto a ser desejado, tanto pelo protagonista masculino, centro de todas as ações dramáticas, quanto pelos espectadores. Esse deslocamento de função apontado pela objetificação da imagem feminina, assim como a utilização da dramaturgia¹, serviu e, ainda serve, como modelo coercitivo que fortalece uma visão global sobre o *ser mulher*.

Esses modelos femininos pautados pelo uso da presença feminina como objeto de prazer caminham na direção oposta aos avanços do pensamento feminista. Mulvey (1989) ancora sua análise nas teorias psicanalíticas e se reserva a tratar do assunto no âmbito do cinema. As personagens escolhidas por esta pesquisa para lançar luz ao patamar atual do problema da representação feminina foram escritas em uma sociedade pré-psicanalítica onde o exercício da

¹ No século XX, a dramaturgia é difundida de forma massiva através do cinema e da televisão e passa a ser usada como ferramenta difusora de imagens femininas a serem copiadas como exemplos.

cena estava restrito apenas ao teatro. Ao contrário das salas de cinema que reproduzem o ambiente perfeito para um certo *voyeurismo* em que sentado em uma sala escura diante de uma tela iluminada o espectador aliena-se do entorno para imergir na ficção projetada na tela, o teatro clássico grego, com suas arenas ao ar livre, ocupava um outro viés social para o espectador. Grosso modo, entendo que em termos de forma, a experiência do espectador assistindo a uma tragédia clássica na Grécia Antiga era uma experiência política coletiva reforçada de forma concreta pela arquitetura dos espaços, enquanto a experiência política do espectador que aguarda isolado no breu a experiência de assistir a uma dramaturgia através de um filme é pautada pela fragmentação da experiência coletiva.

Antígona e Medeia, enquanto personagens, são parte de um encontro das simbologias que ambas representam. Tal encontro se dará nos limites textuais da dramaturgia. No centro das duas tragédias são apresentadas duas figuras femininas transgressoras. A ação trágica está centrada na figura dessas duas personagens de modo que, por suas vontades e por suas escolhas em perseguirem os próprios desejos, o espectador conhece suas falhas trágicas e assim ambas chegam ao seu destino: *a catástrofe*. Colocando-as em paralelo com os argumentos feministas que circulam as artes da encenação no que diz respeito à representação feminina, abordo apenas o fazer dramático próprio da dramaturgia e suas contribuições para a construção de uma *ideia de mulher* que perpetrou uma imagem de mulher submissa, insana, objetificada, sem vontades e sem objetivos próprios.

2.2 Dramaturgia: um ofício político

Como aponta Guy Cools em seu artigo *On Dance Dramaturgy* (2019), a função do dramaturgo é facilitar aquilo que naturalmente já nasceria: “Um dramaturgo é como uma parteira. Você apoia o processo que acontecerá de qualquer maneira, mesmo sem a sua presença” (Cools, 2019, p. 55). Pensando por esse viés, o dramaturgo está em contato imediato com o seu tempo e as suas urgências; escreve aquilo que vê e, ao escrever o que vê, produz mais exemplos imagéticos que atuam na manutenção do *status quo*.

Caminho na direção oposta, rumo ao entendimento de como a dramaturgia possui ferramentas que podem cooperar com a mudança da ordem vigente no que tange à realidade das mulheres. Nesse sentido, a dramaturgia possui igual potência. Não é novidade para artistas e sociólogos que o espaço da dramaturgia é um espaço de difusão de ideias políticas. A exemplo das vanguardas europeias que usaram os textos teatrais como ferramenta política e promoveram o surgimento de grandes nomes da dramaturgia como Ionesco e Brecht, a relação dramaturgia

e história funciona de maneira simbiótica, mas, como adverte Jean-Pierre Ryngaert, em *Ler o Teatro Contemporâneo* (2013, p. 43), “A política nem sempre passa pela atualidade imediata, e o jogo de espelhos ao qual um sociologismo simplificador remete teatro e sociedade não deve nos enganar”. Mecanismos simplificadores devem sempre ser evitados, mas o fato é que a analogia ao jogo de espelhos funciona, a princípio, para elucidar a relação entre dramaturgia e sociedade, nem que seja para estilhaçar esse espelho e estudar cada componente de sua formulação. Como exemplo brasileiro dessa relação, cito o espetáculo *Gota D’Água* (1975), adaptação da tragédia de Medeia, escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes.

No prefácio da edição do texto do espetáculo, os autores destacam as preocupações fundamentais que cercaram a construção do trabalho, como a expansão capitalista no Brasil que fez o país mergulhar em um período autoritário, além de alargar as desigualdades sociais que já eram marcas do processo de formação do país; a preocupação de levar o povo brasileiro de volta ao protagonismo do cenário cultural e a valorização da palavra no teatro brasileiro pois, de acordo com os autores, o teatro passava por uma crise expressiva. As três camadas de motivações que os levaram a construir o texto que se tornou obra-prima do teatro brasileiro são, em níveis diferentes, políticas. Para tal empreitada escolheram um texto grego clássico de uma época em que as motivações por trás do fazer teatral também eram políticas. Portanto, a dramaturgia está profundamente enraizada na história ocidental. Ela reflete as mudanças sociais, políticas, culturais e fornece uma visão única desses eventos.

Busco o aprofundamento do estudo da escrita da cena como uma escrita da sociedade, especificamente analisando o modo pelo qual essa escrita forjou a forma como as mulheres são vistas pela sociedade e, ainda, como essa visão afetou a escrita dramática. É nesse sentido que o trabalho dramático se torna um trabalho político, um trabalho de mediação entre interesses opostos cujo significado é construído através da contribuição do leitor e do público.

2.3 Antígona e Medeia - Enredos e conexões políticas

Antígona (Sófocles, 1998) começa com um diálogo entre Antígona e sua irmã Ismene sobre os recentes acontecimentos da cidade de Tebas: os soldados *Argios* tentaram invadir as portas da cidade, mas o exército Tebano saiu vitorioso. Na batalha, os irmãos Etéocles e Polinices, ambos filhos de Édipo e, portanto, irmãos de Antígona e Ismene, morreram um pela mão do outro. O novo rei, Creonte, irmão de Jocasta e tio dos príncipes, ao tomar posse decreta que ao sobrinho morto em batalha lutando por Tebas, serão concedidas todas as honras e tributos; já ao sobrinho morto lutando pelo exército inimigo, caberá a desonra de permanecer

insepulto. Todos os cidadãos de Tebas estão veementemente proibidos, com risco de pena de morte, de conceder ao corpo do traidor os ritos tradicionais. Antígona, já em sua primeira cena, avisa à irmã que não obedecerá a tal ordem e que mesmo sabendo dos riscos irá cumprir seu papel como irmã e dar ao corpo de Polinices as honras divinas. Assim ela procede. Ao descobrir que suas ordens foram desrespeitadas, o tirano busca o culpado. Antígona, orgulhosa do feito, se entrega ao destino trágico através da denúncia de um dos guardas do Rei. O Coro de cidadãos se compadece da sua dor, mas não a defende, e assim ela é presa em uma caverna para que definho e morra de forma lenta.

Antígona é a última tragédia da Trilogia Tebana, escrita por volta do século IV a.C., precedida pelas tragédias *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*. Sófocles não compôs os textos considerando uma linearidade narrativa, ambas faziam parte de outras trilogias. Antígona, filha de Édipo, herda do pai a determinação em buscar seu objetivo, mas ao contrário do personagem de Édipo, em momento algum reflete sobre a própria existência: ela conhece o destino trágico que a espera e opta por ele. Na obra clássica, conhecemos, na primeira cena, as intenções da protagonista: enterrar o corpo do irmão, visto como rebelde pelo Estado, mesmo que para isso precise desobedecer ao decreto imposto pelo rei Creonte. Ao longo do texto, de acordo com teóricos como Hegel, duas linguagens se colocam em oposição: a da protagonista movida pelo respeito às tradições e à família, e a do rei Creonte, fiel aos desígnios do Estado. Onde reside o poder? Nas leis dos homens que governam outros homens ou nos laços familiares tradicionais?

É importante destacar que a linhagem de Édipo é dada através de um embaralhamento de gerações. Ao desposar a própria mãe, deu origem aos seus filhos/irmãos e fez de Jocasta mãe e avó. Portanto, a motivação de Antígona em não deixar sem sepultura o irmão rebelde ganha um duplo reforço pois ela é irmã e tia de Polinices, o filho insepulto de Édipo. *Philia* e *Polis* são colocadas em duelo por Sófocles. A *Polis* se expressa pela voz do Coro que ecoa as opiniões dos cidadãos, expressando o pensamento democrático e evidenciando que para a condição humana não há necessidade do governo de um tirano, nem mesmo a necessidade de leis familiares e religiosas tradicionais. Segundo o texto *Cidadão, sombra e verdade em Antígona* (2003), de Flora Sussekind, sob o olhar do Coro, a figura de Creonte representa uma linguagem a ser superada. Antígona é digna de compreensão, mas não de defesa. Enquanto princesa, deveria se abrir ao futuro e se orientar pelos interesses dos cidadãos, esquecendo o passado. Antígona, enquanto mulher, representa o privilégio social por fazer parte de uma linhagem nobre, e por isso evidencia ainda mais as desigualdades de gênero ao ter seus ideais interpretados como loucura. Na leitura feita por Lehmann (2009, p. 17) acerca da oposição entre

Antígona e Creonte, há uma divergência de tipos de opinião entre os personagens: “Sófocles apresenta na Antígona, contra as leis positivas de Creonte, as leis não escritas da religião”.

Antígona representa um lado relevante em meio ao debate sobre poder em uma época em que mulheres não eram consideradas cidadãs, portanto, não participavam do cotidiano democrático que começava a se desenhar. Na crítica tecida por Butler (2022), não há possibilidade da leitura de separação entre Estado e parentesco, proposta feita a partir da crítica de Hegel e difundida através de outros autores que perpetuaram o embate família x Estado na obra. Segundo Butler,

a transgressão de Antígona não é apenas uma desobediência em nome da família e das tradições, mas sim, uma ameaça ao poder do tirano. Ao não obedecer a lei e ao assumir publicamente o feito, Antígona se torna dona da retórica, e por isso, uma opção ao poder de Creonte (Butler, 2022, p. 14).

Para Creonte, não se trata de uma questão Estado x família, mas um embate sobre quem detém maior poder, posto que ele está no trono justamente em consequência de um laço de parentesco. A orientação do Estado dada através do decreto de Creonte também traz a reflexão, em paralelo aos escritos de Butler (2022), sobre a interferência do Estado na criação da memória coletiva, designando a quem o luto deverá ser direcionado. O argumento para longa-metragem que escrevo como parte desta pesquisa propõe uma investigação em busca dessa categoria de feminino representada pelos mitos de Antígona e Medeia e como a literatura crítica desdobrou tais figuras de acordo com os teóricos de suas épocas, deixando a questão do feminino em segundo plano. Uma das conclusões retiradas do texto de Butler (2022) é a de que Antígona, ao se tornar dona da retórica, tomou para si o lugar de quase todos os homens da sua família. No próprio texto do Corifeu há uma passagem que a compara ao pai, Édipo, adjetivando-a como “indômita, de pai indômito” (Sófocles, 1998, p. 214).

Antígona não é uma obra revista apenas pelos estudiosos das mais variadas áreas das ciências humanas, dentro das artes dramáticas a tragédia também recebe inúmeras adaptações. O filme *Antígona - A Resistência Está no Sangue* (2019) retrata a vida de uma imigrante oriunda de um país do Oriente Médio onde vivia com seus irmãos, Ismene, Etéocles, Polynice e avó Ménécée, no subúrbio de Québec, no Canadá. Polynice e Etéocles fazem parte de uma gangue denominada Habibs. Em uma intervenção policial, Polynice é abordado de forma brusca e, na tentativa de defendê-lo, Etéocles é morto por um policial. Adaptado para os dias atuais, rapidamente as imagens da morte do jovem se propagam pelas redes sociais, causando grande comoção popular, mas como em “Antígona”, de Sófocles, a comoção popular não é capaz de intervir nas leis do Estado, e como consequência dos seus crimes, Polynice pode ser extraditado para seu país de origem, lugar mergulhado em guerra e miséria. Disposta a salvar o irmão da

extradição, Antígone, como propõe Butler (2022), literalmente toma o seu lugar: ela usa um disfarce e performa as ações do irmão ao trocar de posto com ele durante uma visita à prisão. Certa de que suas penas serão mais brandas por ser menor de idade, a jovem desafia o Estado e ao mesmo tempo o humilha por ter infringido as leis usando uma artimanha quase infantil. A prisão de Antígone, quando seu plano é descoberto, desencadeia uma forte campanha encabeçada por jovens da cidade que se identificam com os ideais de resistência que ela passa a representar. Por um erro de Polynice, ele é pego e condenado à extradição. Revelando que, para a personagem de 2019, a família é a maior responsabilidade, Antígone e sua avó decidem acompanhá-lo na volta ao país natal.

Um recorte importante nesta adaptação é a representação da sobrecarga feminina em sustentar a estrutura familiar. No Brasil, de acordo com dados do IPEA, até 2015 mais de 20 milhões de lares eram liderados por mulheres, o que nos leva a concluir que a construção de uma sociedade passa pelos ombros femininos em todos os seus estágios. O encontro entre a realidade brasileira e a tragédia de Antígona ganhou os palcos em uma montagem de 2017, dirigida por Amir Haddad e interpretada por Andréa Beltrão. A atriz contou em entrevista concedida a Roberto Maruchel para a revista virtual *Bravo!* (2023) que, quando compartilhou com o Haddad a vontade de encenar *Antígona*, nem ela sabia explicar muito bem os motivos, “só sabia dizer que era uma narrativa que a comovia demais, e que parecia ter profundas relações com o presente apesar de tão antiga” (Maruchel, 2023). Beltrão estava correta pois, em pouco tempo, devido à pandemia de Covid-19, muitos se veriam impedidos de enterrar seus entes queridos. A montagem de Amir Haddad e Andréa Beltrão não tem foco apenas na questão da mulher, tão latente na tragédia por ser Antígona um símbolo feminino de insubmissão, mas aborda com ironia as questões concernentes às mulheres hoje em dia e o papel de muitas delas nas tragédias. Os diversos personagens são reduzidos a um só corpo de uma atriz-narradora que, não apenas nos apresenta Antígona, como traça um grande panorama da genealogia Tebana e da opressão feminina.

Medeia é a outra personagem trágica que guia esta pesquisa. Antes de ser transformada por Eurípedes na lendária heroína trágica, ela já era uma figura mítica conhecida pelos gregos. Sua história era formada por diversos episódios conectados por laços imprecisos. Segundo a pesquisadora Claire Nancy, “Eurípedes é, efetivamente, o primeiro dos grandes trágicos a ter feito de Medeia a heroína de uma tragédia, é o primeiro a construir uma fábula coerente a partir de dados lendários e disparatados” (Nancy, 2002, p. 10). A pesquisadora também aponta, em seu artigo *A Invenção de Medeia* (Nancy, 2002), que Eurípedes passou por um processo de depreciação de acordo com uma “leitura alemã da qual Nietzsche é o mais célebre representante.

Eurípides teria, como diz Nietzsche, representado a mediocridade burguesa, teria levado à cena a astúcia retórica, ridicularizado os deuses e desmistificado o passado (grego) glorioso” (Nancy, 2002, p. 9). O fato é que, contradizendo a leitura alemã sobre o seu trabalho, Eurípides mostrou a força trágica do seu texto e a Medeia que povoa o imaginário ocidental há séculos é uma construção sua. Eurípides soube costurar os episódios populares sobre a feiticeira da Cólquida e construiu um enredo coerente e forte que caiu no gosto dos encenadores de diferentes fases históricas das artes cênicas. A tragédia escrita por Eurípides se passa em Corinto, lugar escolhido por Jasão e Medeia para se refugiarem após os trágicos incidentes do episódio conhecido como Argonáutica². Medeia é princesa da Cólquida, ilha no Oriente considerada bárbara do ponto de vista da sociedade grega. Medeia provoca certo receio naqueles que cruzam seu caminho, primeiro pelas suas origens bárbaras, segundo pela sua reconhecida fama de feiticeira³.

A peça começa com o lamento da Ama, serviçal de Medeia, expondo o estado lamentável em que sua senhora se encontra após o anúncio das bodas de Jasão com a princesa de Corinto, deixando claro que Medeia está em abandono, sem ter a quem recorrer. Além de figura indesejada, a cena deixa explícito o fato de Medeia ser uma estrangeira naquela terra. Em seguida, acompanhado dos filhos de Jasão e Medeia, o Preceptor das crianças anuncia que Creonte, rei de Corinto, decidira expulsar Medeia e as crianças da cidade. A todo tempo o Preceptor e a Ama enfatizam o estado deplorável da protagonista, desvalida e digna de piedade. A Ama prenuncia: “[...] ou será que mata o rei e o marido, agravando o quadro mais? Ela é terribilíssima. Ninguém que a enfrente logra o louro facilmente” (Eurípides, 2010, p. 25 e 27). Medeia aparece apenas na cena 3 do prólogo, evidenciando sua fúria e lamentos. Após sua aparição, a Ama dialoga com o Coro formado por mulheres de Corinto, que aparecem para oferecer solidariedade. Medeia conquista a simpatia das anciãs ao lamentar a triste condição das mulheres que, submissas aos maridos, sofrem com maus-tratos. O Coro promete manter em segredo seus planos de vingança: “É justo que pretenda se vingar do esposo” (Eurípides, 2010, p. 47). A ameaça de exílio se torna uma realidade com a chegada de Creonte, em pessoa, que traz para a protagonista sua amarga decisão. Medeia tenta convencê-lo de que nada tem contra Creonte e a noiva, mas diante da recusa do rei, pede a ele a benevolência de um dia para poder

² “Episódio glorioso, heróico, que permite que a expedição dos Argonautas (soldados de Argos), conduzidos pelo herói grego Jasão, conquiste o velocino de ouro com a ajuda da princesa da Cólquida (Medeia)” (Nancy, 2002, p.11)

³ Em alguns episódios da história de Medeia, ela é apresentada como *xenia pharmakons*, “estrangeira perita em todas as drogas”. Nancy (2002) destaca a ambivalência do termo *pharmakon*, entendido como remédio ou veneno.

organizar a sua partida. Pelo dia a mais concedido, Creonte pagará caro, como diz Medeia ao Coro. Basta apenas ela decidir para onde partir após o crime que planeja. Jasão procura Medeia para culpá-la por seu exílio, Medeia aponta a ambição do ex-marido; ele considera o ciúme dela a causa de todos os seus males. Cada um tenta valer seu ponto de vista. Jasão lava as mãos e deixa Medeia, mais uma vez, sozinha. Egeu encontra Medeia durante sua passagem por Corinto. Ele regressa de Delfos, onde foi saber de Apolo como fazer para ter filhos. Medeia oferece seus conhecimentos de ervas em troca de abrigo. Ao garantir abrigo após seu crime, Medeia coloca seu plano em ação.

Em um ato de pacificidade, manda os filhos com presentes envenenados para a noiva de Jasão. Após deixar Jasão sem descendentes, ela partirá para Atenas. O Coro lamenta a morte da princesa e das crianças, motivada pela traição de Jasão ao leito conjugal. Apesar de discordar de Medeia, o Coro ainda nutre piedade por ela. Medeia hesita quanto à decisão de matar os filhos, mas a veia heroica fala mais alto e ela decide que eles morrerão por suas próprias mãos: “Está traçado, amigas: mato os filhos e apresso a fuga. Não existe um ser – um ser somente – que suporte ver o braço bruto sobre os seus” (Eurípedes, 2010, p. 135). Ao selar a morte dos filhos, escapa por um recurso trágico destinado aos deuses, o *Deus ex machina*, coroando assim, sua vitória sobre os inimigos, embora a própria reconheça que sofrerá com a morte dos filhos.

De todas as diferenças entre os episódios populares que permeavam a lenda de Medeia em relação ao texto escrito por Eurípedes, a forma como os filhos morrem é a que mais chama a atenção. De acordo com as lendas antigas, Medeia provoca a morte dos filhos por acidente ao tentar realizar uma feitiçaria para torná-los imortais. Eurípedes tira do enredo a existência desse acaso e coloca nas mãos de Medeia o poder de escolha e decisão sobre a forma como a sua vingança se dará. Tratando-se de uma figura de origem nobre e conhecedora das artes da magia e da feitiçaria, a Medeia de Eurípedes em momento algum lida com os fatos de sua vida de uma forma emocional, fantasiosa ou mágica, algo que se esperaria de uma grande feiticeira como ela. Medeia calcula cada passo de sua vingança, não se submete a delírios emocionais que, posteriormente, foram características adotadas nas personagens femininas escritas para serem representadas no cinema, por exemplo.

O gesto de Medeia não é um suicídio, ela sobrevive, triunfante à morte dos filhos. É que seu crime, ao contrário dos heróis vítimas da cólera dos deuses, não é perpetrado sob efeito da loucura, da alienação. (...) Longe de agir sob efeito da loucura, como Ino, ou sob o signo da ignorância como Édipo, Medeia comete o infanticídio com pleno conhecimento de causa, com total clareza, como mostra ao se abrir com o Coro. Um tal assassinato, sacrílego e, contudo, voluntário, em 431, data de Medeia, não tem na cena grega, nenhum outro precedente, à exceção do assassinato simétrico, o matricídio cometido por Orestes em “As Coéferas”, de Ésquilo (Nancy, 2002, p. 14).

Como mencionado no trecho acima, o texto de Eurípedes é datado de 431 a.C., muito antes da *domesticação feminina* dos séculos XVI e XVII – apresentada por Silvia Federici em sua obra *Calibã e a Bruxa* (2017) como os séculos cruciais para a perda de direitos das mulheres. Como aponta Federici, a perda de direitos das mulheres foi uma construção gradual, inicialmente com o intuito político de dissolução da crise no feudalismo; sendo a expansão do capitalismo uma resposta à crise feudal, e assim, conseqüentemente à domesticação feminina. Mulheres passaram a ser propriedades da família e foram desconectadas uma das outras e de qualquer vínculo com a natureza. A ascensão capitalista passa pela história da separação da mulher do direito ao seu próprio corpo. A partir de então, as mulheres tornaram-se ferramentas nas mãos do capitalismo que, através do controle de seus corpos e de seus desejos, atribuiu à mulher a função de *produzir* mão de obra.

Os séculos XVI e XVII são o ponto crítico da política sexual da caça às bruxas, “para as mulheres, então, os séculos XVI e XVII inauguram de fato, uma era de repressão sexual” (Federici, 2017, p. 344). Como fruto desse processo histórico de dominação das mulheres pelos interesses do Estado e conseqüentemente do patriarcado, temos a associação da figura da mulher com a natureza materna e a consolidação da maternidade como destino certo e purificador feminino, conceitos que, em tempos mais distantes, como na sociedade grega na época em que Eurípedes escreveu *Medeia*, já brotavam no imaginário da sociedade dotados de outros significados, como analisa Nancy (2002). Como símbolo de evolução política e acompanhando o avanço filosófico grego do século V que teve como tendência a substituição do protagonismo dos deuses nas tragédias, a figura da *mãe* é simbolicamente assassinada, como escrito por Eurípedes em sua tragédia *Electra* (420 a.C.).

A tragédia retrata a vingança de Electra e Orestes mediante o assassinato de seu pai, Agamenon, crime cometido por sua mãe Clitemnestra pelo fato de o rei ter assassinado sua outra filha, Ifigênia. O castigo de Clitemnestra ressalta o conceito grego difundido na época de que a *oika* (casa) está subordinada à *polis* (cidade). Sendo assim, “mulher alguma pode se prevalecer dos direitos de seu lar, de seu leito, para atentar contra uma existência política, quer dizer, de homem, visto que o termo *polités* (cidadão) só existe no masculino” (Nancy, 2002, p. 15). Portanto, o crime de Clitemnestra é alçado ao status de crime político. O que vence é a razão e o matricídio cometido por Orestes tem o peso simbólico de coerção política aos cidadãos gregos: “É o belo mito, como diria Platão, da autoctonia, que proclama para uni-los, todos os cidadãos como nascidos de uma única mãe- a terra comum a todos eles” (Nancy, 2002, p. 15). Sendo assim, na sociedade grega antiga, a dramaturgia atuou como agente de mudança para que os cidadãos compreendessem a supremacia do Estado em relação à família. A *mãe* de todos é a

nação. Essa contextualização histórica que remonta brevemente parte do pensamento grego sobre a maternidade (real ou simbólica) e como a ascensão do capitalismo nos séculos XVI e XVII na Europa reconfigurou a figura materna, elevando, com auxílio da Igreja Católica, a figura da mãe ao patamar de divindade, auxilia-nos a compreender como a vingança de Medeia, que sacrifica a própria maternidade em prol do seu êxito, ainda é apresentada nos dias atuais como uma premissa prolífica para o desenvolvimento de diversos enredos conectados com as questões e debates contemporâneos encabeçados pelos movimentos feministas. Medeia, como mulher, representa a transgressão do valor da maternidade implantado no pensamento contemporâneo como intrínseco ao *ser mulher*.

Embora trágica, a decisão da Medeia de Eurípedes, de matar seus filhos, configura vingança política, não sentimental, pois ela também assassina a nova esposa do ex-marido, concedendo a Jasão a impossibilidade de um dia se tornar rei devido à ausência de herdeiros. Sendo assim, a potência do texto escrito por Eurípedes concede à Medeia uma existência política no cenário da dramaturgia.

2.4 O poder coercitivo da dramaturgia

As obras clássicas conferiram às personagens uma existência política pois a partir delas inúmeras questões sociais e humanas podem ser analisadas. Partindo do pensamento de Augusto Boal, reúno ferramentas para analisar as problemáticas envolvidas na representação feminina na dramaturgia. Boal é um nome central do teatro político brasileiro, e para desenvolver a obra *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*⁴, traça um panorama preciso da função política do teatro, tendo como ponto de partida as tragédias antigas. Adoto as explicações produzidas pelo olhar crítico e político de Boal com o objetivo de analisar a função coercitiva que a dramaturgia ainda produz, especificamente a função coercitiva que as representações femininas exercem sobre as mulheres.

O poder coercitivo da dramaturgia é aqui analisado como uma herança do poder coercitivo do sistema trágico de Aristóteles, também investigado por Boal no capítulo inicial de *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (2013). Nele, Boal analisa a função política do teatro e afasta as defesas de que o teatro estaria em um campo da contemplação e não da

⁴ *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, obra fundamental de Boal, reúne escritos do autor do período entre 1962 e 1974. Somente em 1975 teve a sua primeira edição e desde então foi reeditado inúmeras vezes. Como referência, adoto a edição de 2013 da editora Cosac Naify. O livro apresenta os fundamentos teóricos e técnicos que posteriormente foram desenvolvidos por Boal. Além de leitura fundamental para pesquisadores do teatro brasileiro, a obra apresenta um rico panorama sobre as transformações que marcaram a prática teatral.

contestação. Mesmo ressaltando que para o próprio Aristóteles a poesia e a política são questões completamente distintas, o autor traça um panorama que esmiúça o sistema trágico de Aristóteles ressaltando a força política contida na tragédia, concluindo que

Aristóteles propõe a independência da poesia (lírica, épica e dramática) em relação à política; o que me proponho a fazer neste trabalho é mostrar que, não obstante suas afirmações, Aristóteles constrói o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador, de eliminação das “más tendências” ou “tendências ilegais” do público espectador. Esse sistema é amplamente utilizado até o dia de hoje, não somente no teatro convencional como também nos dramalhões em série da TV e nos filmes de faroeste: cinema, teatro e TV aristotelicamente unidos para reprimir o povo (Boal, 2013, p. 31).

A tragédia é, portanto, no contexto histórico grego, uma ferramenta política que educa o povo através da coerção. Esse objetivo é alcançado graças à própria estrutura trágica defendida por Aristóteles em seu conjunto de anotações denominado como *Poética* (2015). Para compreender o que é proposto, Boal traça um panorama geral de conceitos fundamentais da filosofia aristotélica.

De acordo com Aristóteles, a arte *imita* a natureza, mas como bem aponta Boal, “essa imitação nada tem a ver com realismo, cópia, tem a ver com imitar os homens como eles *deviam ser* e não *como são*” (Boal, 2013, p. 31), já que na base do pensamento aristotélico existe a ideia de que as coisas tendem à perfeição por virtudes próprias e que o ato de imitar seria o ato de retomar o movimento natural das coisas rumo à perfeição, o que não quer dizer que a natureza alcance essa perfeição, é apenas uma tendência. Para retomar esse movimento natural rumo à perfeição existem as artes e a ciência para corrigir a natureza naquilo em que ela tenha fracassado. Desse modo, artes e ciências não estão dissociadas, mas sim hierarquizadas. E qual seria a arte soberana? A arte que rege as relações humanas só pode ser a Política. Nada é alheio à Política, portanto, no que aponta Boal (2013), fazer arte é fazer Política. Escrever e encenar, atos políticos de máxima potência que já estão nos dias de hoje intrínsecos ao modo de pensar do povo: “Nada é alheio à política porque nada é alheio à arte superior que rege todos os homens” (Boal, 2013, p. 39).

Aprofundando mais o pensamento aristotélico trazido por Boal em relação à tragédia, em sua *Poética* (2015), Aristóteles define que a tragédia é a imitação de ações humanas, mas não qualquer ação e sim ações de caráter elevado, de origem da alma racional do homem. Para ele, o homem era composto por duas almas, racional e irracional, sendo que “A alma racional podia-se dividir em três partes: a) faculdades, b) paixões e c) hábitos” (Boal, 2013, p. 40). Dito isso, faculdades são todas as coisas que somos capazes de fazer, ainda que não façamos. Faculdades que se transformam em atos concretos se tornam paixões, e paixões recorrentes, por sua vez, se tornam hábitos. E qual seria então a finalidade das ações do homem? “O bem é o

fim de todas as ações do homem” (Boal, 2013 p. 41). O bem supremo do homem, ainda seguindo o pensamento aristotélico, seria a felicidade. A felicidade estaria também associada ao comportamento virtuoso, equilibrado e que se afasta dos extremos possíveis, enquanto o objetivo do comportamento virtuoso, por sua vez, seria a justiça, representada na democracia grega pela constituição. De que forma o sistema trágico desenhado por Aristóteles se tornou um instrumento purificador e intimidatório? Para Boal (2013), a finalidade intimidadora da tragédia está diretamente ligada à finalidade central das tragédias: provocar *catarse*.

O sistema é organizado da seguinte maneira: o herói trágico é apresentado ao público de uma forma que provoque *empatia*; ao longo do desenrolar da ação trágica, o herói revela sua falha trágica (*harmatia*), porém essa falha não o impede de seguir com os seus objetivos e ele chega, até certo ponto, a ostentar felicidade – o espectador nessa altura tem sua própria *harmatia* estimulada (Boal, 2013); até que a peripécia, qualificada pela poética como uma modificação radical do destino do personagem, inicia a derrocada do herói trágico levando-o a sofrer as mais duras consequências, o que Aristóteles denomina como *catástrofe*.

Para ele, o fim de toda tragédia deve ser uma catástrofe. Diante da catástrofe, o espectador que se identificou e foi levado a raciocinar como o personagem sofre, de certo modo, junto com o personagem devido ao seu fim trágico e assim é levado a corrigir a sua própria *harmatia*. Através do desenho desse sistema, Boal (2013) conclui que o sistema trágico aristotélico sobrevive até hoje graças a sua extrema eficácia e mais: ele aponta que a eficácia do sistema está diretamente ligada ao *éthos* social pois enquanto o *éthos* social não está claramente definido, a eficácia do esquema trágico está comprometida já que o *éthos* do personagem não encontrará um *éthos* a enfrentar. Em contextos revolucionários, o sistema não produz a mesma eficácia. Trazendo esse pensamento para os constantes debates que cercam o movimento feminista dos nossos tempos, podemos usar essas conclusões em graus comparativos com a nossa realidade enquanto mulheres. Se o sistema coercitivo é tão potente, poderíamos simplesmente usá-lo a nosso favor e provocar a *catarse* no espectador com intuito de que esse corrija as suas práticas e pensamentos machistas e sexistas, mas como o *éthos* social não nos favorece, como o pensamento dominante ainda é machista e opressor, não conseguimos usar de forma eficaz essa força política do sistema trágico como aponta Boal (2013), mas como o próprio pontua, “felizmente o teatro aristotélico não é a única maneira de se fazer teatro” (Boal, 2013, p. 31). Mesmo imbricado na dramaturgia de forma basal, não precisamos nos submeter às regras aristotélicas para criar mundos possíveis através da escrita cênica.

2.5 Cinema e Teatro: unidos pelas dramaturgias

A estrutura aristotélica não é a única forma de pensar e escrever dramaturgia, apesar desse modelo clássico alcançar gerações e linguagens. É baseado nele que as produções voltadas para o mercado dos grandes públicos são escritas, principalmente obras que são pensadas para o dispositivo cinematográfico. O cinema ampliou o poder de alcance da capacidade coercitiva apontada por Boal (2013) nas tragédias, sendo esta uma herança trágica presente nas dramaturgias da corrente principal de produções para o grande mercado, independente do gênero da obra.

Em resumo, a dramaturgia caminha no limiar da imagem e da palavra escrita, podendo assim ser banalmente resumida como a *arte de escrever imagens*. A cena escrita evoca imagens, portanto, significados. No contexto contemporâneo das artes cênicas, os limites da definição de dramaturgia foram expandidos. Se por um lado ainda existe, de forma muito marcante na relação entre o público e o objeto cênico, uma exigência pela rápida compreensão da história narrada, por outro, os autores que marcaram a literatura dramática a partir da segunda metade do século XX, impuseram uma relação diferente com a escrita: “Eles se colocam menos como contadores de histórias e mais como escritores que recorrem a toda densidade da escrita” (Ryngaert, 2013, p. 7).

A ansiedade por parte do público em geral por acompanhar uma dramaturgia baseada no enredo, em uma história narrada nos moldes *início, meio e fim*, é uma relação refletida também nos modos de produção de outras linguagens onde a dramaturgia também se aplica, como o cinema. A cultura dos *pitchings*, onde roteiristas e produtores precisam *vender* sua história no menor tempo possível, é um demonstrativo de como os autores ainda são cobrados pelo enredo de suas histórias e pouco pela criatividade na escrita. No cinema, a história narrada precisa ainda ser dotada de impacto visual. Como aponta Tânia Pellegrini no livro *Literatura, cinema e televisão* (2003):

A cultura contemporânea é sobretudo visual. Vídeo Games, videoclipes, cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinho são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de significação dos recursos imagéticos (Pellegrini, 2003, p. 15).

Seguindo o caminho introduzido por Pellegrini (2003), busco problematizar a transmissão de cultura proporcionada pela dramaturgia mas, para isso, afasto as reflexões aqui discutidas do apontamento da autora que assinala a não importância da palavra escrita. Em

uma sociedade em que o público se comporta como os grandes produtores hollywoodianos que questionam de pronto *what is the story?* a escrita da dramaturgia, principalmente no que tange às escolhas feitas pelos autores, ainda apresenta importância na análise do impacto social das obras dramáticas. Mesmo reconhecendo a realidade contemporânea em que a linguagem visual é predominante, reafirmo o valor da palavra escrita, principalmente da palavra escrita que se transmuta em cena. Todos os exemplos apontados por Pellegrini (2003), antes de se tornarem imagens, foram primeiro palavras escritas. Mesmo na encenação teatral contemporânea, que subjugou o texto para um plano não essencial da dramaturgia e da cena, os textos ainda reafirmam a sua importância documental como registros dos modos de encenação de uma época, mesmo que esses registros sejam parciais, já que o ato da encenação teatral em si não depende apenas da palavra escrita. Enfatizo a importância desse material como fonte de conhecimento para os modos de representação propostos nas diferentes linguagens cênicas em que a dramaturgia está presente. A narrativa representada em um filme de largo alcance é, primeiro, um texto escrito. No centro de todas essas linguagens existe o princípio, a semente da dramaturgia, os conflitos gerados pelo personagem ao seguir sua trajetória em direção ao seu objetivo. Essa sequência de conflitos que nasce da perseguição de um personagem pelo seu desejo é apontada, por muitos teóricos, como o cerne da narrativa.

O conceito de dramaturgia sofreu modificações não apenas semânticas, mas também passou e vem passando por uma profunda reformulação na contemporaneidade onde os modos de fazer e pensar dramaturgia caminham para longe das regras aristotélicas ou aquelas impostas por manuais de roteiros. Assim como no teatro, onde os limites e as barreiras impostas pelas regras dramáticas foram superados em prol de um fazer dramático que prioriza as relações entre os artistas e a criação coletiva, o cinema também passa por esse momento de descoberta das potencialidades de uma dramaturgia que nasce do encontro entre as mentes criativas envolvidas. A dramaturgia ultrapassou as barreiras da linguagem teatral e se reformulou em outras linguagens, mas a dramaturgia contemporânea feita para os palcos, que engloba uma perspectiva expandida onde a palavra é mais um elemento das ações propostas por todos os envolvidos criativamente na construção do espetáculo, sejam atores, iluminadores, cenógrafos, diretores ou dramaturgos, também influencia cada vez mais os processos dramáticos propostos para a linguagem cinematográfica. Como aponta Rubens Rewald no livro *Caos: dramaturgia* (2005), o processo de experimentação dramática começa a ser uma prática investigada no cinema brasileiro. O autor aponta o exemplo do filme *Cidade de Deus*:

O roteirista Bráulio Montovani fez uma primeira versão do roteiro a partir do livro homônimo de Paulo Lins. Essa primeira versão foi intensamente discutida e trabalhada com Fernando Meirelles, dando origem a outras versões. A partir de um

determinado momento, com o roteiro em mãos, Meirelles juntamente com Fátima Toledo, responsável pelo treinamento dos atores (a grande maioria sem experiência prévia com cinema), começou uma fase de ensaios com esses atores. O roteirista passou a acompanhar os ensaios, sendo que muitas falas e ações improvisadas e criadas pelos atores nesse período foram assimiladas pelo roteirista em novas versões do roteiro (Rewald, 2005, p. 15).

O processo descrito pelo autor é uma prática comum da pesquisa teatral que se expande também para a área do cinema. Ele ainda destaca que vários filmes produzidos no Brasil atualmente têm a marca do processo colaborativo. De todo modo, no palco ou nas telas, a dramaturgia é um dos elementos de formação do pensamento de uma sociedade e transita ainda na perseguição de um objetivo para um personagem, seja essa trajetória linear ou não. O fim do século XX trouxe à tona a discussão do deslocamento do centro da cena da palavra para o corpo do ator, a visão do diretor e a conexão entre todos os aparatos que compõem a cena. O sentido do uso do texto teatral se deslocou e a dramaturgia se manteve presente a partir das relações e conexões que os artistas passaram a experimentar nas salas de ensaio e, não mais apenas como um elemento de fora, o próprio autor foi colocado em conexão com os outros realizadores artísticos e a dramaturgia passou a estar presente como fruto desse encontro⁵.

Para o cinema, as experimentações visuais produzidas por nomes de vanguarda como Maya Deren, também apontam para uma relação mais fluida com a dramaturgia, assim como as obras da artista que criam *camadas* dramáticas a partir da conexão de imagens que fogem do realismo. De um modo geral, a dramaturgia para o dispositivo teatral e para o dispositivo cinematográfico ocupam campos distintos que partem de um mesmo lugar, mas que possuem objetivos e limites diferentes. No cinema *maisntream*, o roteiro possui uma função onipresente, é dele que tudo parte. Além de ser uma ferramenta para exposição da dramaturgia, o roteiro guia a ordem de produção e conecta os profissionais das diversas áreas que atuam no cinema. Tudo parte do roteiro, e o que não é oriundo dele, é anexado a ele no fim das filmagens para então servir de guia para o processo de montagem e pós-produção. O roteiro filmado reúne todas as mudanças, sejam aquelas causadas por ordens naturais dos acasos de produção, até aquelas que partem da escolha artística da direção e dos atores. Desse modo, compreendo algumas das diferenças de função e linguagem entre o roteiro cinematográfico do cinema e o texto teatral e abordo a dramaturgia a partir dessa breve definição – *arte de escrever imagens* – como ponto de convergência entre duas linguagens artísticas distintas: teatro e cinema. Não é o caso de empenhar grandes esforços para aprofundar as limitações e distinções entre as duas linguagens, mas sim entender como a dramaturgia, elemento presente em ambas, atravessa

⁵ No teatro brasileiro contemporâneo, a figura do dramaturgista tem aparecido cada vez mais nas salas de ensaio, exercendo também a função de fomento à pesquisa e referências para a construção da obra.

gerações formulando e reformulando conceitos e implementando ideias e comportamentos que atravessam os limites da cena e se difundem pela sociedade, além de reconhecer o poder criativo que reside nas mãos de dramaturgos e roteiristas – muitas vezes um poder esquecido ou subjugado às necessidades do mercado. Como apontado pelos estudos teóricos da literatura dramática, houve incessantes incursões de pensadores que estabeleceram um rígido código de normas dramaturgias mas, como nos alerta Peixoto no prefácio para a obra “Introdução à dramaturgia” (Pallottini, 1988, p. 9): “Ninguém escreve teatro a partir de receitas ou regras fixas. A dramaturgia é (ou deveria ser) um ato de criação”.

A partir dessa breve citação, reflito e pontuo algumas fissuras no tocante ao trabalho do dramaturgo ao longo do tempo. Interessante notar que quando Peixoto afirma que ninguém escreve teatro a partir de receitas, ele não está invalidando o estudo teórico e crítico realizado por nomes que vão de Aristóteles a Hegel, mas sim ressaltando o caráter criativo e autoral do dramaturgo, logo não podemos pressupor que a dramaturgia é fruto de um rígido código de regras fixas pois a potência criativa, que sensibiliza e direciona os olhares dos dramaturgos às questões inerentes ao seu tempo, não deve ser ignorada. São esses elementos que permitem ultrapassar as regras e convenções e potencializar o texto dramático para que este atravesse séculos, como no caso das obras *Antígona* e *Medeia*, textos escolhidos como guias e pontos de partida para abordar a questão da representação feminina. Para além desses elementos e do interesse social que tais tragédias ainda despertam, há o interesse pela diversidade narrativa que a contemporaneidade nos apresenta. As dramaturgias são atualizadas, a partir do tempo atual, nas transposições à cena.

As duas tragédias não são escolhidas ao acaso para guiar este trabalho; ambas são protagonizadas por duas heroínas trágicas que perduram no imaginário social, suscitando ainda discussões acerca de suas narrativas. *Antígona* e *Medeia* concentram, em suas páginas, tensões e tabus ainda pertinentes à vida das mulheres brasileiras do século XXI. A maternidade, o direito ao luto e o parentesco representam, de forma geral, as mulheres que confrontam as arbitrariedades do Estado. A força propulsora que atrai o olhar de pesquisa para análise de obras amplamente discutidas surge da observação da linha do tempo da dramaturgia. Se *Antígona* e *Medeia* estão posicionadas no início, *onde tudo começou* na literatura dramática ocidental, a tendência seria encontrar, com o passar do tempo, exemplos de personagens escritas para obras que acompanhassem as discussões e debates feministas, ou seja, o natural seria a existência, na literatura dramática ocidental produzida para o amplo mercado de mais exemplos de representações femininas que contemplassem a diversidade do *ser* mulher.

O que vemos como resultado dessa trajetória, no tocante à dramaturgia produzida com foco nas massas, aponta para a produção de textos com personagens femininas simplificadas, rasas e que ironicamente subvertem o princípio básico do personagem dramático que, de um modo geral, deveria ser dotado de vontade e objetivos que guiarão as suas ações. Nesse cenário, a dramaturgia brasileira apresenta exemplos de personagens e narrativas femininas diversas que exercem certo poder dentro de suas histórias, o que aponto como uma diferenciação da dramaturgia brasileira em relação à dramaturgia ocidental encabeçada, principalmente, pela indústria cinematográfica hollywoodiana. É como se o espaço da dramaturgia ocidental estivesse limitado a certos códigos que aprisionam o desenvolvimento das personagens mulheres.

As personagens femininas concentradas nas produções massificadas exercem uma outra função, uma função não atribuída pela teoria e sim pelos reflexos de uma visão social. A mulher representada na dramaturgia ocidental do séc. XX cumpre, antes de qualquer coisa, uma função social coercitiva. Assim como é válida a pesquisa sobre a função e impacto social das tragédias escritas por volta do século IV a.C., cabe também a investigação do papel da dramaturgia hoje, norteada pela seguinte pergunta: de que maneira, na contemporaneidade, o mercado utiliza a dramaturgia? Fora da linha de produção do grande mercado, dramaturgas e artistas, de diversos tempos e lugares, dedicaram-se a produzir seus trabalhos buscando romper com os limites impostos e usaram de maneira ativa a arte para pôr a questão da representação feminina em pauta. Tais empreitadas não surtem o mesmo efeito de alcance ao público de massa, logo não reproduzem em cena o modelo coercitivo. As representações femininas funcionaram e ainda funcionam, pois ao transformar a figura feminina em objeto, automaticamente a mulher em cena se torna uma ferramenta de lucro. Nos últimos 20 anos, com a aceleração dos processos de comunicação provocada pela popularização da internet, determinados pontos da pauta feminista começaram a ser abordados em filmes comerciais. Personagens princesas ganharam tramas mais empoderadas, atrizes usaram suas vozes para expor a forma como o machismo atrapalhava o desenvolvimento de suas carreiras, denunciando abusos e situações de humilhação provocadas pelo *body shaming* e pelo etarismo, ações que levaram para o grande público personagens femininas mais sólidas mas, como o capitalismo transforma tudo em mercadoria, logo os limites impostos pelo patriarcado ficaram evidentes.

O cinema comercial absorveu de forma rápida o empoderamento feminino e a liberdade sexual para suas narrativas porque, na abordagem rasa de ambos, os temas relacionados à figura da mulher-objeto ainda se tornam algo possível de se trabalhar. Essa contextualização contemporânea se faz necessária pois as fronteiras acerca do tema estão borradas. No campo do

debate popular, muitas vezes questionam se nós, mulheres, já não conseguimos garantir igualdade *suficiente* e, em muitas abordagens temas como o desta pesquisa são tratados como questões superadas. Por inúmeras vezes as feministas se veem explicando os mesmos pontos pois no campo da luta pela igualdade de gênero, em amplos aspectos, nem tudo que é apresentado como um avanço é de fato um ganho: avanços não são soluções, são caminhos em busca delas.

A partir do ponto de vista feminista, a dramaturgia é uma ferramenta que é utilizada por mulheres artistas e dramaturgas como forma de denúncia de suas condições, mas sabemos que as estruturas impostas não estão a serviço da emancipação das mulheres e sim a serviço da manutenção do *status quo* sexista. Ainda hoje somos minorias nos cargos de poder que consolidam as diretrizes do mercado das artes cênicas, não apenas no Brasil, mas em âmbito mundial. Não é apenas um problema numérico, é um problema estrutural. Nós, mulheres que escrevemos imagens e que lutamos para repensar o uso da nossa força criativa em busca de direções mais férteis aliadas às necessidades das mulheres dos nossos tempos, estamos realizando um trabalho que, em um primeiro olhar, pode parecer impossível pois os limites que nos cercam foram erguidos por um pensamento patriarcal. Ainda assim, dentro desse contexto surgem autoras mulheres que marcam com grande relevância a dramaturgia brasileira, como Rosane Svartman, Grace Passô, Julia Spadacini e Leilah Assunção.

A função coercitiva da dramaturgia é um valor intrínseco, enraizado nos moldes de tal maneira que queira o dramaturgo ou não, a obra suscita posicionamento político e contribui para a modulação do pensamento crítico do público. Subverter a função da personagem feminina que não mais exerce o princípio básico de personagem e sim exerce a função de prazer visual, objetificação e difusão de discursos que nos sugerem um lugar de passividade da figura feminina é uma face da coerção dramática, uma forma de reiteradas vezes moldar a forma de ser e agir de gerações de mulheres.

Mesmo atribuindo à Antígona e Medeia interpretações que as transformam em exemplos de personagens femininas transgressoras, é importante ressaltar que, para a função coercitiva da tragédia em seu tempo, colocar essas duas heroínas trágicas no centro da ação não era uma forma de ressaltar a força e a coragem dessas mulheres. O herói trágico desvia da virtude ao perseguir as suas vontades; optar por seguir os próprios objetivos é o fato desencadeador de toda tragédia. Levando em consideração também a situação da mulher na sociedade antiga clássica, salta ainda mais aos nossos olhos a relevância de personagens como Antígona e Medeia. Como destaca a pesquisadora Thaís Botrel Reis em sua dissertação *A MULHER E O CINEMA: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro*,

Na Grécia antiga, as mulheres, assim como os escravos, eram submissas e destinadas a tarefas manuais desvalorizadas pelo homem livre – além da reprodução e criação de filhos, produziam alimentação, fiação, tecelagem, entre outras atividades ligadas diretamente à subsistência do homem. Enquanto isso, as atividades ligadas ao pensamento, ao conhecimento do mundo, tal como valorizadas na civilização grega, eram dominadas pelo homem livre.

Em “A Política”, Aristóteles diz que a natureza da mulher é diferente da do escravo; entretanto, nas suas palavras fica visível que quem detém a superioridade sobre ambos é primeiro o homem (branco/livre). Aristóteles cita Homero, falando de como cada família seria “governada pelo mais velho como que por um rei”: “Cada um, senhor absoluto de seus filhos e de suas mulheres’[...]” (Homero apud Aristóteles, 2011, p. 21) – como se a mulher fosse posse do homem (Reis, 2017, p. 13).

Esse é o contexto histórico que marcava a vida das mulheres na sociedade grega, era essa a posição que nos era atribuída. Mesmo assim, são duas personagens escritas nessa realidade que uso para desacomodar os olhares tão corrompidos pelo *male gaze*, termo cunhado por Laura Mulvey no seu ensaio *Visual and Other Pleasures* (1989).

Em contraponto à representação cênica da mulher na sociedade grega, no século XX, marcado pelo surgimento do movimento feminista, pela conquista de direitos femininos e por incontáveis avanços tecnológicos e sociais, é contraditório constatar que em termos de literatura dramática ocidental o período é marcado pelo grau máximo da objetificação feminina em cena, o que não significa dizer que tudo o que foi produzido era pautado pelo apagamento feminino, mas que as obras que modularam a dramaturgia difundida de forma ampla pelo cinema, apresentavam essas mesmas características. Análiso, nas páginas a seguir, tal indício a fim de entender se esse deslocamento da função dramática das personagens femininas que param de ser personagens e se tornam objetos de prazer visual ou figuras de passividade, não é uma resposta produzida pelo poder dominante à figura dessa mulher que começa a ser reivindicada a partir do momento em que os movimentos de mulheres começam a ganhar voz. De uma forma comparativa, é como se a tragédia falasse ao público de seu tempo: “mulheres que perseguem os próprios desejos são atingidas por um destino trágico” (caso de Antígona, já que Medeia transgride até mesmo o destino do herói trágico), ao passo em que a dramaturgia dissesse ao público de seu tempo: “mulheres interessantes são delicadas, agem, aparentam e existem pautadas por uma feminilidade dócil”, imagem oposta à feminilidade que eclodiu com a mulher emancipada e consciente da luta por direitos.

Sem o intuito de atribuir à dramaturgia uma função estanque, entendo que as suas manifestações estabelecem uma corrente de comunicação com o público, por isso cabe a análise das obras dramáticas para compreender como as personagens femininas esboçam ou transgridem a ideia de *feminino* socialmente aceitável. A dramaturgia enquanto obra de arte é livre para apresentar diversas criações de mundos possíveis e personagens plurais. Não busco

criar um manual de regras para a escrita de narrativas femininas, mas entendo que do teatro antigo ao cinema contemporâneo ocidental, quem dita a representação feminina em um texto dramático ainda é um poder masculino; o *male gaze* está presente sem nem mesmo precisarmos de uma figura masculina operante, salvo as incursões feministas que buscam estabelecer outros parâmetros para o mercado das artes. O exercício do *male gaze* muitas vezes não é exercido diretamente por um homem, mas com um olhar masculino dominante que está presente de Aristóteles até pensadores que se debruçaram sobre a teoria da dramaturgia e das artes cênicas de um modo geral.

Dito isso, é fundamental investigar as possibilidades de escrever dramaturgias fora do campo do olhar masculino. É um exercício de deslocamento do olhar que acompanha a cena, um exercício para os dramaturgos contemporâneos de troca de ponto de vista da escrita, independente do gênero, já que o *male gaze* se revela um ponto de vista quase intrínseco ao modo de escrever. O domínio do olhar masculino transborda os limites do gênero e afeta nossa forma de produção e de relação com a dramaturgia. É importante evocar uma segunda questão para exercitar o poder de criação de mundos possíveis que sejam eticamente menos alinhados com o pensamento patriarcal ainda dominante e em vias de ser vencido pelo menos na base ideológica: como é possível escrever personagens femininas na dramaturgia sem estar “amarrado” pelo olhar patriarcal?

bell hooks, em seu potente livro *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (2019), nos chama a atenção para a necessidade de oferecermos opções para aquilo que precisa ser superado. Em um capítulo no qual a escritora discorre sobre a questão da beleza, ela diz: “Críticas a imagens sexistas sem oferecer alternativas é uma intervenção incompleta. A crítica em si não leva a mudanças” (hooks, 2019, p. 62.)

Usando como ancoragem a citação de hooks, é urgente refletir sobre as alternativas antes de empreender uma resposta única à questão levantada. Para isso, o próximo tópico busca traçar um breve panorama sobre as funções dos elementos dramáticos, como teóricos apresentaram argumentos para definir o que é dramaturgia e como tais definições foram essenciais para modular a expectativa social sobre a figura feminina.

2.6 Cena como reflexo e espelho da sociedade

“Analisar a representação feminina na cultura popular teve que se tornar uma análise da fantasia coletiva sob a cultura do patriarcado”.

(Mulvey, 1989, p. 23, tradução nossa)

As mais fantasiosas ficções são reflexos de uma projeção social, seja de uma realidade concreta ou de um desejo. Com o advento do cinema, e até antes, com o próprio desenvolvimento da dramaturgia ainda no teatro, a questão do embate entre o *éthos* do personagem e o *éthos* social adquiriu contornos menos rígidos, de modo que a cena ao vivo ou filmada é constituída pelo imaginário social do mesmo modo que o constitui.

Estudiosos ocidentais de diferentes épocas procuraram analisar os elementos estruturais de uma obra dramática para então entender o sucesso ou o fracasso de um texto dramático. Assim, uma sucessão de regras para criar uma obra dramática é difundida através de manuais, livros e ensaios, partindo da *Poética* (2015) de Aristóteles e chegando ao nosso tempo através de outros autores que adaptaram e reformularam tais regras. Essa trajetória de atualizações em torno das regras da dramaturgia derrubou conceitos considerados fixos, como o princípio das três unidades que aparece primeiro em Aristóteles e que, posteriormente, foi alçado ao status de *condition sine qua non* pelo classicismo francês (Pallottini, 1988), para posteriormente ser derrubado, enquanto outras regras foram reiteradas como essenciais para a obra dramática. Tais elementos transcenderam os limites do teatro e foram amplamente difundidos ao alcançarem o cinema no início do séc XX e, em meados do mesmo século, a televisão. Essa mudança do lugar da dramaturgia que não mais está condicionada à necessidade de ter o espectador presente em tempo real no espaço cênico para presenciar sua encenação, agora se faz presente como um elemento social agregador de discussões e difusão de ideias.

Entre os elementos e unidades que foram superados ou reforçados como elementos imprescindíveis para a escrita dramática, um deles se fortalece a cada novo grande manual para roteiristas e interessados em dramaturgia, princípio este já apontado por Aristóteles em sua *Poética* (2015) no capítulo dedicado à Tragédia: *a ação dramática*. É verdade que Aristóteles não se refere à ação com essas palavras, como já descrito anteriormente, mas considerando a *Poética* (2015) o primeiro registro sobre os pensamentos que eclodiam como debates sobre a arte escrita, entendemos que a dramaturgia tem por princípio base a imitação de ações humanas, mas não qualquer ação, ações de caráter elevado.

No capítulo inicial de *Introdução à dramaturgia* (Pallottini, 1988), a autora apresenta uma sequência resumida da evolução das discussões ao redor do tema da ação dramática através de citações extraídas de pensadores que se dedicaram a analisar as regras colocadas por Aristóteles. Em torno da análise do conceito de ação dramática muitos se debruçaram, como aponta a autora, a fim de desenvolver e aprofundar o conceito. É interessante passar brevemente por esses pensamentos para a partir daí analisar seus reflexos na dramaturgia contemporânea.

A primeira citação apresentada por Pallottini é do inglês John Dryden, que em 1668 comenta sobre a unidade da Ação:

Com relação à terceira unidade, que é a da Ação, os antigos pretendiam dizer o mesmo que os lógicos com o seu finis; o fim ou o objetivo de cada ação; que é aquilo que está primeiro na intenção e por último na execução (Dryden *apud* Pallottini, 1988, p. 15).

Desse modo, fica explícito que o autor ressalta um caráter de finalidade diretamente ligado ao objetivo do personagem que executa a ação como questão de maior importância em relação às ações escritas na dramaturgia.

Continuando os exemplos apontados no livro de Pallottini, em 1727 Ludovico Catelvetto afirma, em sua *Poética*, que “tragédia não é imitação de seres humanos, e sim de ações” (Catelvetto *apud* Pallottini, 1988, p. 14). Novamente a ação se torna a finalidade da obra. E, finalmente, a contribuição hegeliana para o assunto através da *Poética* de Hegel, que amplifica a questão trazendo também o drama para a análise. Como resume a autora, para Hegel

- 1- A poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada; mas não pacificamente, e sim através de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres que caminha até o desenlace final.
- 2- O drama apresenta uma ação que tem como base uma pessoa moral. Os acontecimentos parecem nascer da vontade interior e do caráter das personagens.
- 3- A ação é a vontade humana que persegue seus objetivos consciente do resultado.
- 4- A finalidade de uma ação só é dramática se produzir outros interesses e paixões opostas.
- 5- A unidade da ação se encontra na persecução e realização de um fim determinado, através de um conjunto de conflitos; a verdadeira unidade, no entanto, só se realiza no movimento total (que inclui todas as vontades e colisões).
- 6- A progressão dramática é a precipitação contínua até o fim, o que se explica exatamente pelo conflito. Como a colisão é o ponto angular e saliente da marcha, e à medida que as forças contrárias chegam ao ponto maior do desacordo entre sentimentos objetivos e atos, mais se sente uma necessidade de solução, e mais os acontecimentos são impelidos a esse resultado.
- 7- O interesse dramático só nasce da colisão entre os objetivos dos personagens. O que realmente produz efeito é a ação como ação, e não a exposição dos caracteres em si. A concentração de todos os elementos do drama na colisão (conflito) é que constitui o nó da obra.
- 8- Os personagens da tragédia antiga, verdadeiras estátuas vivas, são isentos de conflitos íntimos. Estão eles informados pela consciência de sua vontade e por suas altas paixões, direitos, razões ou interesses pessoais. Eles fazem sempre a reivindicação moral de um direito relativo a um fato determinado. Ao contrário, a tragédia moderna apropria-se, desde o seu começo, do princípio da personalidade ou da subjetividade. Faz do caráter moral em si, e não da individualização das forças morais, seu objeto próprio e fundo de suas representações (Pallottini, 1988, p. 16-22).

Os oito pontos destacados no primeiro capítulo do livro de Renata Pallottini (1988) são extrações do pensamento de Hegel sobre o trágico e estão aqui destacados pois evidenciam de uma forma sintetizada um pensamento que influenciou diretamente o conceito hegemônico que dita a escrita dramaturgical nos dias de hoje. Aristóteles e Hegel estão nas entrelinhas da narrativa clássica e, de certa maneira, ainda notamos suas influências em determinadas escritas dramaturgical contemporâneas, tanto que precisamos lidar com seus pensamentos mesmo se

tratando de uma pesquisa que elabora um pensamento feminista relacionado à dramaturgia das narrativas femininas.

Hegel destaca a ação dramática como produtora de conflito, e o conflito como o cerne dramático de uma obra dramática. Os demais autores também enaltecem o caráter da ação como princípio básico. O conflito é produzido pelo personagem que impele uma busca pelo seu desejo ou objetivo. O que o pensamento patriarcal fez com as personagens femininas na dramaturgia é o furto da vontade, algo muito semelhante ao que o patriarcado fez e faz com as mulheres de um modo geral. Ao objetificar as personagens femininas, o poder de ação dessas personagens é reduzido. Logo, o olhar patriarcal na dramaturgia torna as personagens femininas *anti-personagens*, pois se não produzem a ação, se mesmo alçadas ao posto de personagens principais não provocam conflitos rumo aos seus desejos, subvertem a função do personagem clássico.

A autora feminista Sara Ahmed, em seu livro *Viver uma vida feminista*, dedica um capítulo inteiro à reflexão sobre a obstinação e subjetividade feminista. No desenvolvimento de sua reflexão, ela aponta importantes aspectos, como:

Se as feministas são frequentemente chamadas de obstinadas, então o problema do feminismo é entendido como um problema de vontade: uma maneira de seguir o próprio caminho, uma maneira de seguir pelo caminho errado (Ahmed, 2022, p. 112).

O problema que o feminismo busca combater é a repressão da vontade e dos desejos femininos; igualmente o feminismo tem muito a agregar aos pensamentos teóricos sobre a dramaturgia, como também a dramaturgia ao pensamento feminista. Baseio-me no pensamento de mulheres feministas como Virgínia Woolf, Audre Lorde, Sara Ahmed, Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, entre outras, em uma tentativa de devolver à personagem feminina o direito de exercer o seu próprio desejo, pois se a perda da função dramática sofrida pelas personagens femininas é reflexo direto de uma sociedade que impele a mesma violência a todas nós, mulheres reais em nossas vidas não ficcionais, podemos usar essa mesma propriedade física para refletir a direção oposta, agregar à luta incessante das mulheres pelo exercício dos próprios desejos partindo primeiro de uma realidade fictícia. Usar a dramaturgia para desobedecer: “Uma história feminista, portanto, é também uma história de desobediência. Essa história parece se condensar em uma série de figuras: de Eva à Antígona” (Ahmed, 2022, p. 124).

O objetivo do trabalho que realizo é o de usar a dramaturgia como uma ferramenta de obstinação e desobediência, usando a estrutura dramática para aprofundar tabus. Partimos do princípio dialético da cena que forja o mundo e do mundo que forja a escrita da cena. Parafraseando Sara Ahmed, que diz que o mundo não é um lugar onde podemos pisar deixando

o nosso corpo para trás, reitero que a dramaturgia é um lugar onde não podemos pisar abandonando nosso corpo.

As feministas que se debruçaram sobre a temática da representação feminista na década de 70, como as já citadas Laura Mulvey, e E. Ann Kaplan, construíram uma base teórica para guiar as gerações seguintes, porém o pensamento feminista nas artes cênicas exige atualizações – vide o fato de a dramaturgia ser uma arte mais antiga do que o próprio conceito contemporâneo de *mulher*, tanto o socialmente vigente, quanto os conceitos que englobam o assunto *mulher* defendidos pelos movimentos feministas. De um modo ou de outro, a dramaturgia é mais antiga do que a ideia de mulheres como cidadãs. Como provoca E. Ann Kaplan no capítulo *Is The Gaze Male?* (Kaplan, 2016), interessa-me o exercício da escrita de personagens femininas plurais, não apenas a análise. É preciso teorizar sobre, mas também propor práticas narrativas que construam respostas em meio às fissuras das narrativas femininas montadas através do olhar patriarcal para que assim seja concedido às personagens do gênero feminino o que é considerado o princípio básico que caracteriza um personagem dramático: o direito ao desejo e o poder de ação para conduzir a narrativa. Kaplan (2016) pontua que o olhar masculino, construído através de um inconsciente patriarcal, se difere do olhar feminino, pois o olhar masculino possui o poder de ação e de posse, e que tal poder é ausente no olhar feminino dada a construção inconsciente da masculinidade e da feminilidade. Em uma sociedade de mulheres desejosas, afastadas do exercício do desejo, personagens que aproximam a figura feminina do poder de ação e posse servem como ferramentas de provocação e reflexão.

Assim como Boal (2013) subverte as intenções aristotélicas de separar política e arte e mostra que, na prática, Aristóteles reafirmou e potencializou o caráter político da arte, a partir de agora olho para as tragédias clássicas com o mesmo intuito de subverter a ordem expressa. Caso Antígona e Medeia tenham sido escritas sem pretensões feministas, o que de fato foram, esse não será um limitador para revisitar as duas personagens entregando-lhes as ferramentas contemporâneas que garantem às mulheres voz e poder de luta. Porém, antes de chegar ao ponto de exercício dessa dramaturgia da desobediência, em que mesmo dentro de uma estrutura clássica personagens femininas podem ser obstinadas e complexas, vamos abordar as obras escolhidas como ferramentas analíticas com maior profundidade no próximo capítulo.

3 PODER DESOBEDECER

3.1 Antígona e a desobediência

Não posso falar de uma dramaturgia da desobediência como um assunto novo, mas entendo que a desobediência feminina na dramaturgia foi estrategicamente enfraquecida por um sistema patriarcal que é dominante e atravessa a vivência de todas nós. Assim, não apenas no âmbito das artes, mas em todas as esferas políticas e sociais, vozes femininas transgressoras foram sistematicamente silenciadas, porém apesar das tentativas de enfraquecer, enclausurar e silenciar nossas vozes, mais mulheres surgem clamando pela urgência da desobediência em diversos campos sociais. Mulheres de destaque executaram e executam o trabalho de atuar nas brechas do muro patriarcal, criando fissuras e infiltrando mudanças nesse sistema. Não se trata, portanto, de inventar a roda da desobediência feminina através da dramaturgia, mas sim de resgatá-la e de utilizar a dramaturgia como ferramenta de ressonância de tais desobediências. Uma dramaturgia da desobediência é, sobretudo, uma dramaturgia polifônica.

Mulheres são um grupo social extenso, diverso, além de ser atravessado por outras questões que criam diferenciações entre os sujeitos desse grupo. Diferenças de raça, religião, de classe social, econômica, biológica, diferenças que criam, no plano da diversidade, pontos de apoio em outras diversas bandeiras de resistência política. Assim sendo, não existe, na realidade contemporânea, falar da realidade da mulher com singularidade; o discurso precisa ser amplificado através da polifonia e dos clamores das vozes femininas que reivindicam um tratamento igualitário independente do gênero⁶.

Investigar feminismo e desobediência na contemporaneidade e refletir sobre a aliança entre ambos pressupõe um pensamento conduzido pela interseccionalidade em que a realidade da mulher em questão precisa ser abordada com suas nuances específicas. Na dramaturgia é necessário criar cada vez mais exemplos de composições de personagens femininas que explicitem a diversidade e as controvérsias entre os indivíduos desse grupo. Não se trata de criar ou atualizar os modelos de representação feminina, mas sim romper com a ideia de um modelo para personagens do gênero feminino. Sobre a ideia de quebra de modelo, busco amparo teórico em Lehmann, especificamente nos textos da obra *Escritura política no texto teatral* (2009). Discordo do posicionamento do autor quando este afirma que arte e política não são,

⁶ No debate contemporâneo sobre a construção do gênero, é fundamental pontuarmos as urgências que cercam a realidade de mulheres trans. Esta pesquisa limita-se a análise das experiências de personagens femininas cisgêneros, mas como em todas as áreas artísticas, cada vez mais a dramaturgia serve como material para artistas trans abordarem suas experiências.

antes de tudo, a mesma coisa⁷, mas ainda que parta de um pressuposto diferente daquele que acredito, seus textos apontam valiosos exemplos de correlações entre arte e política ao teorizar sobre como o teatro se torna político. É analisando essa relação que Lehmann aprofunda a questão do político no teatro pós-dramático buscando responder à questão central “até que ponto o teatro pós-dramático é político?” (Lehmann, p. 1, 2009).

O autor formula conceitos para embasar o compilado de discursos, ensaios e palestras (escritos em momentos diferentes) que formam o livro. Destaco o conceito *modo oblíquo*, em que Lehmann (2009) explica que o político no teatro só pode existir de forma indireta, existindo como uma prática de exceção e não de regra quando, para além do seu discurso e dos artistas, altera e problematiza a forma e a estrutura do que está sendo representado. A dramaturgia reflete ou aborda de diversas maneiras a esfera política, mesmo havendo discordância entre teóricos sobre ambas serem coisas distintas ou não; são questões inseparáveis, dada a divergência existente entre teóricos que abordam o assunto⁸. A dramaturgia se mistura com a política pelo discurso que emite e/ou muitas vezes pelo discurso que deixa de ecoar; pelos corpos presentes na representação e sobretudo pelos corpos ausentes. Desse modo, unindo-me ao discurso do conceito apresentado por Lehmann (2009) que, mesmo negando que arte é política, compreende que a arte alcança as esferas políticas, chego à conclusão de que a função política do teatro está em mover certas estruturas, transformando-as, não para criar um modelo novo, mas sim para defender a inexistência de modelos.

Lehmann (2009) fala que um teatro pós-dramático político deve ser uma prática da exceção. Forças políticas não têm forma, som ou rosto; são mais estruturas do que pessoas, estão mais para relações de poder do que identidades. Portanto, ele propõe uma “interrupção do que é político no teatro”, pois conclui que se há algo intrinsecamente político no teatro, esse algo é a sua forma, e se quisermos alcançar algum efeito político com sua prática, precisamos interromper o modelo vigente, ou seja, sua própria estrutura. Concentro-me em entender o que seria a *interrupção do político*, entendendo como quebra de modelos e estruturas na dramaturgia, nas estruturas das personagens femininas e em suas representações, mesmo

⁷ “Deve-se partir da simples constatação de que o teatro e a arte não são antes de tudo política, mas sim outra coisa” (Lehmann, 2009, p. 7)

⁸ No primeiro capítulo desta dissertação, apresentei a visão de Augusto Boal (2013) e seus argumentos para explicar o político no teatro. Lehmann (2009) faz o caminho oposto, mas acaba reiterando a relação entre os assuntos. Tal divergência parece existir pois ambos os autores partem de definições distintas sobre a política. Boal parte do princípio de que Teatro é necessariamente político pois políticas são todas as atividades humanas, enquanto Lehmann adota, segundo ele, uma definição próxima à da autora Julia Kristeva: “é político o que [...] dá a medida comum, uma regra que constitui uma comunidade, um campo de regras para um consenso potencial” (Lehmann, p. 8, 2009).

sabendo que essas estruturas não são teoricamente formatadas e sim socialmente forjadas pela própria sociedade patriarcal, buscando exemplos no cinema e no teatro brasileiros de possíveis interrupções e analisando como, ao decorrer da criação do roteiro do terceiro capítulo, posso desconectar e promover também essa interrupção. Os modelos criados para enquadrar a representação feminina, aliadas ao movimento feminista ou aliadas a manutenção do status social feminino nas sociedades capitalistas, são modelos políticos, e é essa interrupção que pretendo fomentar, mesmo que ainda em um campo teórico. Entendo que provocar tal interrupção ainda é uma maneira de fazer política com a dramaturgia, porém busco explorar caminhos que afastem a escrita de narrativas femininas desses modelos. É necessário pensar e criar personagens que conduzam suas narrativas de modo que o fator gênero não seja justificado nos jargões e vícios de imagens que ajudaram a despersonalizar as personagens mulheres ao atribuir à figura feminina em cena o caráter objetificado de prazer visual.

A dramaturgia mundial é repleta de exemplos contrários a essa realidade: personagens femininas que amplificaram discursos através de suas ações humanas complexas que conduziram obras universalmente estudadas. Retomo o caso de Antígona e o papel da personagem para as discussões no ramo da filosofia e psicanálise no século XX. Como aponta Frederic Gros (2018), Antígona ocupou as cabeças pensantes de diversos intelectuais, como Hegel, Butler, Holderlin, Lacan, Heidegger e Derrida. Mentos que marcaram o pensamento do século XX e XXI e desdobraram os símbolos evocados pela tragédia de Antígona por meio do texto de Sófocles. Para Gros, Antígona é a heroína da desobediência, via de pensamento muito difundida pelos nomes que ele cita ao abordar a importância da personagem para a formulação do pensamento e para os debates contemporâneos. Gros destrincha a cena da desobediência, evidenciando como Antígona reivindica a autoria de seu ato:

Creonte começa perguntando a Antígona se ela sabia, se ela conhecia a proibição. O tirano é ardiloso, ele oferece uma tábua de salvação: o edito foi proclamado de manhã cedo, a jovem poderia não ter ouvido; bastaria que ela dissesse que não o tinha ouvido que tudo se arranjará, com boas, sólidas e hipócritas desculpas. [...], mas não, a resposta é contundente: e eu conhecia a proibição? E como ignorar? - responde Antígona: era público, notório. Creonte reage aí como um macho ferido em sua virilidade, um chefe com a autoridade abalada. Faz disso uma questão pessoal, traz tudo para si mesmo: “ousaste então transgredir minha lei, meu decreto, meu interdito! No entanto, sabias, e ousaste, pequena insolente, inconsciente e arrogante, desafiar-me...” Vem então na boca de Antígona, a réplica que citam em Coro os teóricos da desobediência civil. Uma resposta em dois tempos. Primeiro diz Antígona, teus editos miseráveis, teus decretos pobremente humanos, politiquinhos, oportunistas, nada os embasa, nada os autoriza, eles não se escoram em nenhuma legitimidade fundamental. Segundo, eles vão ao encontro dessas leis superiores, as leis não escritas, eternas, das quais faz parte a obrigação de enterrar um morto. [...] Legalidade e legitimidade (Gros, 2018, p. 61).

Gros fundamenta a base da desobediência de Antígona como uma opção à obediência das leis sagradas. Antígona é prisioneira, precisa entender qual das leis vai desobedecer: as sagradas ou as do Estado. É interessante como Gros coloca Antígona como heroína da desobediência, mas ao mesmo tempo ressalta que através de suas ações ela obedece a outra lei; suas decisões não partem de caprichos ou loucuras. As ações de Antígona partem de uma escolha e ela exerce seu direito de escolher. Antígona se encontra presa em uma bifurcação.

Muitas vias são possíveis para pensarmos a desobediência de Antígona diante do Estado representado por Creonte, mas para atualizar a personagem na dramaturgia que seguirá no próximo capítulo, escolho a via do gênero para lançar luz a este assunto. Gros (2018) reitera em seu livro que obedecemos àquele que tem o chicote e a arma na mão. No caso de Antígona, Creonte tem esse poder estatal, o poder que até os tempos atuais ainda se encontra de forma prática no Estado, o poder de julgar quem tem o direito de vida e de morte. Ao perceber que o irmão rebelde, Polinices, não tem os mesmos direitos dos mortos que lutaram em favor do Estado, Antígona comete a sua primeira transgressão. Mesmo ciente do edito real, enterra, de forma simbólica, o corpo do irmão. A partir daí, ela protagoniza uma sequência de ações transgressoras, tanto do ponto de vista das leis, quanto do ponto de vista do seu papel social feminino. Antígona é a filha que tomou o lugar de todos os seus irmãos, inclusive do próprio pai, que também é seu irmão devido à marca do incesto que embaralhou as linhas geracionais dos labdácidas. Na linha do tempo do mito, não da dramaturgia, ao se refugiar em Colono após ser proibido de voltar a Tebas por seus filhos homens, Édipo é acompanhado por Antígona. Ela cuida do pai/irmão cego, guiando-o pelos caminhos da cidade.

Quando a guerra entre Etéocles e Polinices é deflagrada, Polinices procura o pai em Colono e implora pelo seu regresso. Édipo não apenas recusa, mas amaldiçoa o filho dizendo que ele não triunfará na guerra e ainda será morto pelo próprio irmão. Antígona esbraveja clemência ao pai, implorando para que o irmão/sobrinho Polinices não vá à guerra. Ambos não a escutam. Nesse ponto é interessante notar que Butler (2022) aponta o destino trágico de Édipo com base da maldição de Laio e o destino trágico de Polinices com base na maldição de Édipo. Na leitura de gênero que proponho, fica claro nesse trecho que a tragédia de Polinices é ancorada na recusa da escuta ao clamor da irmã/tia/sobrinha Antígona. Ao morrer, Édipo também lança para Antígona uma última maldição: “amor maior que o deste homem sem o qual/’ireis viver pelo resto da vida””. Butler (2022) interpreta essa passagem como um clamor de Édipo para que a filha jamais tenha amor por outro homem além dele, que está morto. Antígona fica atrelada a essa obrigação de lealdade para com o pai, mas também a desobedece quando, na sequência, coloca seu amor e lealdade por Polinices em primeiro plano.

Ao enterrar o irmão, ela desobedece à maldição herdada por seu pai e as leis do Estado instituídas por Creonte. Diante do Rei, Antígona não se faz de rogada e publiciza seus atos. Em momento algum há vacilos em sua retórica: ela fez e com liberdade diz o que fez, tornando sua transgressão pública, assim como o edito de Creonte. Desse modo, Antígona se torna uma opção à retórica de Creonte e cria um contraponto às leis impostas pelo Rei. Em outras linhas, Antígona não apenas desobedece e enfrenta o Estado, ela se torna uma opção política à ordem vigente. Sua transgressão é uma ameaça. O Coro não a defende, mas a partir de seus atos, reflete se as ordens do Creonte são as mais acertadas. Assim, suas ações devem ser exemplarmente punidas para que a ameaça que ela representa também seja liquidada. Apesar de ser seu tio e pai de seu noivo, Creonte não se deixa levar pelos laços de parentesco, e atrelado ao pensamento de manter a ordem estatal que ele representa protegida, condena Antígona a ser enterrada viva em uma caverna, para definhir até a morte. Ela, que comete um crime para dar ao irmão morto o direito de um sepultamento, é condenada a ser sepultada viva. Em seu último ato em vida, Antígona mais uma vez desobedece.

A ordem do rei é clara: a condenação pretende a morte após a prostração. Antígona não permite que seu destino seja selado dessa forma e coloca ela mesma o ponto final em sua vida ao enforcar-se. Com esse ato, Antígona encerra sua história, uma vida de desobediência. Ela apenas seguiu em vida aquilo que estava conforme o seu próprio crivo ético. Desobedeceu ao seu papel feminino ao reivindicar, com a mesma linguagem do Estado, os direitos de seu irmão morto; desobedeceu à maldição de seu pai ao entregar seu amor a outro homem, e por fim desobedeceu mais uma vez ao Estado quando não cumpriu a pena determinada para ela. Antígona é um exemplo soberano de uma personagem feminina que construiu sua tragédia e seu encontro com a catástrofe de modo consciente e não passional. Em momento algum o objeto de sua luta é a sua própria vida, e sim os desígnios éticos das forças entre os laços de parentesco, o Estado e as leis divinas.

Ela, em suas próprias palavras, é nascida para o amor, e por esse amor é movida conscientemente, ação após ação, rumo à sua catástrofe pessoal. Tamanho é o seu poder que com seu último ato de desobediência, não apenas conclui seu destino trágico, como também sela o destino trágico de Creonte. Ao saber da morte da noiva, Hêmon, único filho de Creonte, põe fim na própria vida. Atordoada pela dor de perder o seu único filho, Eurídice, mãe de Hêmon, também se mata. Creonte, que em momento nenhum da tragédia se preparou para encontrar a catástrofe na própria vida, mesmo alertado pelo velho Tirésias, se vê refém das consequências de suas escolhas e ações, como a maioria dos personagens trágicos. Sem os laços humanos de parentesco e família, vale ter o poder de vida e morte que o Estado concedeu a ele?

Caso a pena de Antígona fosse atenuada, valeria seguir pelas leis do parentesco e dos laços familiares, destituído do poder soberano do Estado? O personagem de Creonte sucumbe por essas dúvidas, enquanto a personagem de Antígona ainda ecoa com desdobramentos que vão para além do pensamento dialético.

Butler (2022) retoma a provocação de George Steiner: e se a psicanálise tivesse tomado Antígona como modelo e não Édipo? A autora retoma esse questionamento para mostrar que Antígona é ainda a representante da desobediência, e que seu legado, do abalo da ordem do parentesco e da sombra do incesto, de algum modo pode servir para quebrar a ideia de modelo familiar patriarcal embasado em um pensamento heteronormativo de troca de afetos. Ela é o símbolo da ordem abalada, uma fissura em que podemos novamente infiltrar muitas camadas para clamar por liberdade.

Lehmann (2009) também usa Antígona como exemplo de uma ordem abalada para falar sobre política e teatro pós-dramático. Na leitura do autor, Sófocles utiliza da tragédia para articular o pensamento em torno de uma crítica à questionabilidade do poder soberano. O autor reitera que o público da tragédia grega era um público treinado nas regras do direito, era um público que se reunia na ágora para debater questões pertinentes àquela sociedade e que se reunia para assistir às tragédias com o pensamento de julgamento. Como dito anteriormente no primeiro capítulo, quando articulo o exemplo da leitura de Boal (2013) sobre o poder coercitivo das tragédias e como esse poder ainda funciona na dramaturgia contemporânea, entendo a partir da eficácia desse modelo, que o público frequentador do teatro Antigo estava igualmente treinado para receber a narrativa e julgar o destino do herói.

Quando Sófocles coloca em questão o poder soberano do rei e o poder das leis não escritas, da religião e do parentesco através das ações de Antígona, ele causa um abalo na ordem dramática. Antígona e Creonte, enquanto personagens, representam oposições de pensamentos e ideias, mas a tragédia *Antígona* não se resume apenas ao conflito do choque entre ambas as opiniões. Ismene, o Coro e Tirésias são personagens que contrapõem as visões de ambos os protagonistas. Nesse sentido, o texto promove um abalo no sistema e na ordem sem deixar o caráter coercitivo de lado. Essas considerações trazidas por Lehmann (2009) evidenciam como a dramaturgia, mesmo centrada em um conflito, agrega múltiplas visões além dos protagonistas.

Podemos associar a análise de Lehmann (2009), tanto sobre Antígona, quanto sobre a *interrupção do político no teatro*, com a reflexão sobre questões mais profundas da dramaturgia contemporânea. Sobre a interrupção do político, Lehmann (2009) destaca as estruturas e a necessidade de uma ruptura para que o teatro tenha fins políticos, e o resultado dessa interrupção seria evitar as armadilhas moralistas. Nas palavras dele,

Assim, o teatro é político onde ele realiza um abalo na moralização ligada à personalização. Desmontagem ou desconstrução dos simulacros políticos no teatro quer dizer: evitar a armadilha moralista. [...] O moralismo apela para certezas aparentes da diferenciação entre o bem e o mal (Lehmann, 2009, p. 10).

Antígona foge do viés moralizante ao considerarmos o público de sua época, pois dificulta a ação do julgamento por parte do público. As motivações não são óbvias; sua escolha em desobedecer às leis é legítima. As leis possuem falhas principalmente quanto à sua aplicabilidade ao se embasarem em um sentimento de ofensa pessoal nutrido pelo Rei. Os dois lados que se opõem são punidos de maneiras diferentes, mas o fato de nenhum dos dois saírem vencedores é um ponto-chave para entender o caminho percorrido até a catástrofe.

É necessário libertar-se da ideia de que o centro do discurso trágico é a confrontação de posições em colisão referentes ao direito, à política, ao Estado e à família. Em vez disso, deve-se mostrar que o texto torna muito mais as próprias Posições-Ter como problema em vista da compreensão do direito, que se torna duvidosa, em um proceder dramaturgico e dialógico altamente contraditório (Lehmann, 2009, p. 19).

Essa seria a chance do discurso estético da dramaturgia de deixar o espectador experimentar o lugar vacilante do próprio julgamento sem transformar o espectador em juiz. O valor desse discurso para a leitura feminista que proponho está justamente em confrontar o espectador/leitor com o embaralhamento de suas crenças pessoais e sociais diante de uma experiência dramática, sobretudo diante de uma experiência dramática guiada por personagens femininas que transcendem o estigma da representatividade feminina construída pelo olhar patriarcal.

Antígona, como símbolo de desobediência civil, nos provoca a refletirmos, em 2024, sobre quais leis devemos seguir. Devemos seguir a lei institucionalizada ou as leis regidas pela ética particular, seja ela baseada em crenças religiosas ou em crenças políticas e humanas? Reflexão essa que nos aponta para um perigoso desequilíbrio social. As leis escritas, no caso do Brasil contemporâneo, são também parte de lutas democráticas para reduzir desigualdades e proteger a própria democracia. Existem vários fatores que precisam ser revistos e formatados para que caminhemos em direção a uma sociedade cada vez mais justa, mas, seguir como *Antígona*, movidos apenas por um desejo e interesse particular, provocaria certo desequilíbrio na ordem democrática. É fundamental para a construção de uma dramaturgia que atue nesse campo conflituoso, refletir sobre quais são esses interesses particulares e qual forma de transgressão será aplicada.

Em 8 de janeiro de 2023 presenciamos um ato de extremismo; um atentado à democracia brasileira executado por pessoas que estavam motivadas por suas crenças e interesses pessoais. Entendendo que o pessoal também é político, nós, dramaturgistas, artistas e criadores de mundos ficcionais, devemos demandar uma boa atenção para as nossas escolhas para que o

efeito político provocado não seja o inverso daquele que nos motivou, pois a esfera política na escrita dramaturgical é inevitável; ela estará presente nas escolhas e nas ausências, naquilo que é consciente e naquilo que também é inconsciente. Nas sombras e nas luzes da escrita. A atenção se redobra para não reduzirmos esse jogo de espelhos que regem o político na dramaturgia a uma régua moralizante que enfraqueça as possibilidades de dobras e interpretações do que está sendo escrito.

Do mesmo modo, Medeia entra no jogo da desobediência. Embora Gros (2018), Lehmann (2009) e Butler (2022) não abordem a tragédia e nem os exemplos trazidos pela personagem Medeia, ela nos chama para o jogo da representação feminina e aqui será tratada também a partir da leitura dos três teóricos a fim de ressaltar os paralelos entre esta obra e *Antígona* com o intuito de destacar os símbolos que sua representatividade evoca em 2024. Medeia, diferente de Antígona, não suscitou uma gama de estudos teóricos em outras esferas das ciências sociais e humanas ao seu respeito e não serviu de modelo para correntes de conhecimento; seu estudo é reduzido ao campo das artes. Essa diferença entre o tratamento das simbologias levantadas pelas duas personagens tem ressonâncias políticas fortes no sentido da escolha daquilo que será tomado como modelo.

Medeia é uma infanticida, uma assassina antes mesmo de fazer dos seus filhos vítimas⁹, e esse dado central na trajetória do seu mito talvez tenha borrado a compreensão geral acerca das inúmeras possibilidades que Medeia evoca com a sua desobediência. Assim como Antígona, Medeia desobedece enquanto obedece, pois ao ser expulsa de Corinto por Creonte, ela vai embora da cidade, mas não sem antes deixar uma marca de sangue na vida de Jasão e do próprio Rei. Medeia cumpre o desejo de Creonte de deixar as imediações da cidade, mas o faz embarcando em uma carruagem de fogo enviada pelo próprio deus do Sol. A personagem, na tragédia e mito, não está na esfera do humano pelo laço de parentesco com os deuses, portanto não cabe a ela a catástrofe como fim. Assim como observei no texto de *Antígona*, *Medeia* também possui rupturas estruturais, e tais rupturas, como comentado no primeiro capítulo, existem por escolha do tragediógrafo Eurípedes. Com a escolha de mudar o destino da feiticeira e colocando em suas mãos o poder de decisão e execução sobre o infanticídio, Eurípedes criou uma das maiores questões da dramaturgia ocidental. O público ou leitor que tenta exercer o papel de juiz se vê perdido no conflito entre justiça e convicções. Não se trata de defender Medeia por cometer o assassinato dos filhos, mas o caminho que a leva até essa

⁹ O mito de Medeia conta que a feiticeira matou o próprio irmão e espalhou pedaços do seu corpo pelo caminho para despistar os soldados que tentavam capturar Jasão pelo roubo do velocino de ouro.

decisão é repleto de nuances que fazem o espectador no mínimo compreendê-la. Daí nasce o conflito no público que tenta moralizar de alguma forma a trajetória da personagem apresentada em *Medeia*. Martha de Mello Ribeiro, no ensaio *A escolha política de Medeia: um levante esquecido contra o sistema de representação heterossexual (SRH)* (2021), ressalta a ruptura provocada pela representação de Medeia ao sistema patriarcal. “Se a mulher, diferente do homem, não pode superar o seu sexo no espaço público e privado, a escolha política de Medeia é, num corpo de mulher, deixar de ser mulher para torna-se Medeia, enigma indecifrável.” Por não ser parte de uma lógica representativa que encerra os corpos femininos em um sistema de servidão e subserviência, Medeia se torna um símbolo de desobediência, uma heroína do levante feminino contra o sistema que busca definir as ações das mulheres de acordo com o seu próprio crivo.

Isabelle Stengers em *Lembra-te de que sou Medeia* (2000) comenta que nem Freud, Hegel ou Lacan se atreveram a usar Medeia como modelo para suas teorias, pois aqueles que ousaram se aproximar dela foram submetidos pela força do seu enigma. O enigma de Medeia é o não-lugar ocupado pela personagem diante dos simbolismos ligados à feminilidade que foram criados pelo patriarcado. Medeia, a mulher que se recusa ser esquecida, que abala a ordem greco-ocidental que começava a formular um lugar social para a mulher. Stengers (2000) descreve Medeia como a mulher que se anulou em nome do amor e reencontrou o poder de existir ao romper com os laços de submissão. A filósofa propõe, nessa breve obra, alguns deslocamentos interessantes nas leituras que foram apresentadas sobre Medeia. A primeira delas é a substituição do ciúme por pânico – no sentido grego da palavra. Stengers (2000) descarta a hipótese de Medeia agir movida por ciúme de Jasão: “Quem será tolo em dizer que Medeia tem ciúmes! Ciúmes de uma jovem princesa ignorante e fútil? Ciúmes de um homem covarde e pusilânime, mentiroso e vaidoso?” (Stengers, 2000, p. 31). A leitura de Stengers oferece uma perspectiva emancipadora para a análise do ato de desobediência de Medeia.

Na obra de Antígona, a forma de desobediência é objeto, porém para a análise de Medeia é importante estabelecer quais as formas e os motivos da transgressão da personagem. A reduzida análise ocidental defende que Medeia sempre esbarrou no lugar da dor de uma mulher traída que foi trocada por uma mulher mais jovem e abandonada pelo homem a quem ela proporcionou a glória. Não se trata de querer estabelecer uma leitura como melhor do que a outra, mas entendo que a interpretação de Stengers (2000) está mais distante daquilo que se tornou um lugar comum para a análise das ações de personagens femininas, e por isso mais próxima do que busco ressaltar. A ira, o ciúme e a inveja são sentimentos recorrentemente retratados e usados para justificar as escolhas das personagens femininas. Por ser uma

interpretação que ajuda a provocar fissuras nos modelos representativos femininos, sigo em paralelo à análise da filósofa. Para Stengers (2000), se Medeia agisse por vingança, teria pagado por seus atos; substituir ciúme por pânico conduz a análise para outro rumo, em que nos deparamos com a escolha de Medeia e seu motivo. O ato da personagem é uma forma de não ser apagada, esquecida. É uma forma de romper com a estagnação a que foi conduzida pela paixão e assim reencontrar o poder de existir.

A estrutura da tragédia também aponta para mudanças que reforçam a força política da história contada. Medeia é a heroína que subverte a estrutura clássica ao não encontrar o destino trágico, ao contrário de seus opositores. A catástrofe é vivida por Jasão que, por suas escolhas egoístas e manipuladoras, se vê sem nada, até mesmo sem a segurança oferecida por Medeia – que por seu histórico mostrou-se capaz de fazer qualquer coisa por ele – e sem o trono, representado pelo seu relacionamento com Glauce. Jasão se vê também sem herdeiros, o que aniquila de vez a possibilidade de concretização dos seus delírios de poder. Enquanto isso, Medeia foge em sua carruagem de fogo, e pelo que conta Heródoto, contemporâneo de Eurípedes, ela se refugia na Ásia Menor, onde os habitantes passaram a adotar o sobrenome Medes: “A mulher que cometeu o mais terrível dos assassinatos não só sobreviveu, como se tornou ‘mãe’ de um povo glorioso, rival e depois aliado, submisso e depois reverenciado, do império Persa” (Stengers, 2000, p. 27).

O destino apontado por Heródoto na sua obra *História* (2019), voltada a contar as guerras entre Grécia e Pérsia, leva a novas reflexões. Medeia representa um perigo para a ordem patriarcal por ser o enigma nunca revelado. Em uma sociedade ocidental de tradição moral judaico-cristã que criou a figura adorada da mulher ideal em Maria, mãe de Jesus Cristo, não há espaço de representação para Medeia, a mulher que ousou não ser esquecida e que ousa, ainda em 2024, desafiar temas como a maternidade compulsória. É interessante ver que Heródoto coloca o destino de Medeia em uma região que formou povos como os atuais curdos¹⁰, que tomam espaço na mídia ocidental por ser um povo apátrida e que possuem um exército feminino que combate os avanços do Estado Islâmico. O campo da dramaturgia e das artes nos permite conectar informações e ver nessas mulheres possíveis herdeiras de Medeia, assim como em todas as outras que ousam não serem esquecidas e que reivindicam o direito a continuarem vivas para além dos papéis de gênero impostos.

¹⁰ Os curdos formam uma população estimada entre 25 milhões e 35 milhões e habitam uma região montanhosa que se espalha pelos territórios de cinco países: Turquia, Iraque, Síria, Irã e Armênia. Eles compõem o quarto maior grupo étnico do Oriente Médio, mas nunca conseguiram um país próprio (Quem [...], 2019).

A desobediência de Medeia se dá mediante um corte em sua própria carne, já que ela sente, sofre e vacila sobre a hipótese do infanticídio, mas por direito à sua vida e o desejo de não ser apagada e descartada, ela retoma seus planos e conclui sua ação, tornando-se o enigma indecifrável no qual a sociedade ocidental teme responder.

As personagens e seus atos de desobediência fragmentam as suas personalizações e permitem que a criação artística trabalhe com os ecos das perguntas formuladas por elas. Quais abalos propostos pelos autores de *Antígona* e *Medeia* na estrutura social são relevantes para a contemporaneidade? Os símbolos evocados pela desobediência delas podem ser encontrados em muitas personagens que só foram possíveis porque no passado da dramaturgia clássica existiram os exemplos de Antígona e Medeia, assim como o de Electra, Clitemnestra e outras que não são tema desta pesquisa. A dramaturgia, que no século XX desenvolveu-se também por meio da criação de personagens femininas, consideradas por mim como *anti-personagens* no primeiro capítulo justamente por serem colocadas em uma posição de objeto, oferece, em sua própria história, soluções para os problemas criados por um direcionamento que privilegia o olhar patriarcal da obra dramaturgical. É como se na história da dramaturgia as teses e as antíteses sobre a rigidez da estrutura, a liberdade criativa do autor, o direcionamento social, o espelho e o reflexo social estivessem em constante diálogo, de modo que a cada nova afirmativa, novas perguntas aparecem em torno da questão, formando assim a potência dramaturgical de uma obra. Portanto, antes de mergulhar em uma nova dramaturgia que aprofunde os ecos contemporâneos dos atos de desobediência das nossas personagens, proponho encontrar, em obras da dramaturgia brasileira, exemplos de personagens femininas construídas através do abalo dos modelos femininos conforme a lógica do patriarcado.

3.2 Joana, mata teu pai!

Em 1975, o teatro brasileiro testemunhou a estreia do espetáculo *Gota D'Água*, adaptação de *Medeia*, escrito por Chico Buarque e Paulo Pontes, dirigido por Oduvaldo Vianna Filho cujo elenco foi composto por Bibi Ferreira, Oswaldo Loureiro e Roberto Bonfim nos papéis dos personagens principais. A orelha da obra escrita publicada pela editora Civilização Brasileira resume as intenções centrais da adaptação:

As tragédias gregas, como as de Shakespeare, são, na linearidade dos acontecimentos, autênticas carnificinas de subúrbio carioca, quando não dramas passionais de Copacabana. Porque nessas obras, acima dos condicionamentos de época e local, está retratada a essência do comportamento humano trágico (Buarque; Pontes, 1975).

O texto conclui que “os autores souberam reconhecer no tradicional teatro grego o perene e a esse perene juntar o novo”. O objeto central da adaptação de Buarque e Pontes são as tensões entre as classes sociais. Em *Gota D'Água* (1975), acompanhamos os moradores da Vila do Meio-Dia lidando com os desmandos do dono do local, Creonte, que vendeu as moradias à prestação. Os atrasos das prestações e a constante ameaça de perder a casa e todas as prestações já pagas fazem parte da rotina dos moradores. É nesse contexto que Joana, a Medeia carioca, surge como tema na conversa entre as vizinhas. Joana, mãe de santo, mulher respeitada pela vizinhança, está definhando após ser abandonada por Jasão, rapaz mais moço, sambista, que viveu com ela por dez anos e com quem teve dois filhos. Jasão está de casamento marcado com Alma, filha de Creonte, dono da vila, o que o torna um traidor não apenas da mulher com quem viveu, mas dos amigos que cultivou naquele local, já que passa a ser usado pelo sogro para controlar possíveis rebeldias dos moradores.

Na primeira cena do espetáculo, a situação de Joana é descrita pelas vizinhas como “de cortar o coração”. As amigas afirmam: “[...] olhe bem que aquilo é muito mulher/ ela é bem mais mulher que muito macho/ Joana é fogo/ Joana é o diacho” (Buarque; Pontes, 1975, p.3), levando ao público as informações de quem é essa mulher e qual é o seu estado, além de entender como estão os filhos: “[...] e ali num canto escuro, na foto da verdade, brincando nos esgotos, estão os dois garotos...os dois abortos” (Buarque; Pontes, 1975, p. 5).

Os minutos iniciais do espetáculo são dedicados a contextualização e ao impacto do drama de Joana e Jasão na vizinhança. Jasão está com um de seus sambas tocando no rádio e os vizinhos especulam que a conquista se deve ao dinheiro da noiva. As vizinhas se preocupam com a situação de abandono em que vive Joana e os filhos. Joana só aparece na página 41 da peça. Sua entrada é feroz, a personagem já mostra a que veio. Sua reivindicação principal é a vingança, já que considera ter forjado Jasão e o transformado em um *homem feito*:

Ninguém vai sambar na minha caveira não
 Vocês estão de prova; eu não sou mulher
 pra macho chegar e usar como quer,
 depois dizer tchau, deixando poeira
 e meleira na cama desmanchada
 Mulher de malandro? Comigo não
 Não sou das que gozam co'a submissão
 Eu sou de arrancar toda a força guardada
 Cá dentro pra fazer forte o homem que me ama
 Assim, quando ele me levar pra cama,
 eu sei que quem me leva é um homem feito
 e foi assim que eu fiz Jasão um dia
 Agora, não sei...Quero a vaidade
 de volta, minha tesão, minha vontade
 de viver, meu sono, minha alegria,
 quero tudo contado, bem direito.
 Ah, putinha, ah, lambisgoia, ah, Creonte

Vocês não levaram meu homem fronte
 A fronte, coxa a coxa, peito a peito
 Vocês me roubaram Jasão co'o brilho
 Da estrela que cega e perturba a vida
 de quem vive na banda apodrecida
 do mundo...Mas tem volta. Velho filho
 da mãe! Assim é que não vai ficar
 Tá me ouvindo? Velho filho da puta!
 Você também, Jasão, vê se me escuta
 Eu descubro um jeito de me vingar
 (Buarque; Pontes, 1975, p. 44).

Joana deixa explícito, em seu primeiro texto longo, suas motivações, seus inimigos e o perigo iminente de algo ser feito contra os próprios filhos. Logo mais adiante no texto, ela fala sobre a desconfiança de que um dia eles também vão abandoná-la. A personagem ainda expressa como se sente sugada pelo amor que não foi recíproco e pela maternidade. Em completo desespero, as ameaças que Joana brada têm consequências e Creonte decide expulsá-la da Vila. Ela suplica por um dia de prazo, para poder sair com calma. Creonte, assim como na obra de Eurípedes, permite que ela tenha esse prazo. No dia do casamento de Alma, filha de Creonte e Jasão, Joana envia, através dos filhos, um bolo envenenado endereçado aos noivos. Creonte se recusa a receber, e diante da devolutiva do presente, Joana entende que só tem uma saída para concluir sua vingança:

A Creonte, à filha, a Jasão e companhia vou deixar este presente de casamento. Eu transfiro para vocês a nossa agonia, porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento de conviver com a tragédia todo dia é pior do que a morte por envenenamento (Buarque; Pontes, 1975, p. 167).

Joana envenena os filhos e se mata. Diferente da Medeia de Eurípedes, Joana é uma mulher comum, representante das classes mais baixas, que está, como diz o texto, na banda apodrecida da vida, a ela nenhum *Deus ex machina*, nenhum ato de comiseração ou redenção. A leitura brasileira de Medeia, na década de 70, não poderia dar outro desfecho para a personagem, já que, como exemplo, pouco avançamos no debate público sobre a maternidade idealizada, como exemplo, a falta de espaço público para discutir temas como o direito ao aborto. Na época do espetáculo, tais debates circulavam ainda na esfera das lutas pela democracia; debates e problematizações referentes à maternidade não tinham o mesmo espaço que passaram a ter a partir dos anos 2000. Desse modo, Joana representa o oposto da análise de Stengers (2000) sobre Medeia justamente pelo caráter humano e passional de suas motivações. O público é conduzido por suas dores de uma maneira muito próxima, o que leva à catarse quando ela se encontra com seu destino fatal. Matar a si mesma é a forma que a dramaturgia de *Gota D'Água* encontra para entregar à Joana o mínimo de justiça. A empatia do público tocado por cada uma de suas falas marca e descreve muito bem as sensações universais de abandono e

rancor. Para que a Joana de Buarque de Hollanda e Pontes pudesse ter destino semelhante ao de Medeia, a sociedade em seu em torno precisaria estar em outro patamar de discussões e diálogos sobre temas feministas, o que, em contexto de uma ditadura militar, não seria possível. Joana mata seus filhos e tira a própria vida por ausência de escolhas, ausência de futuro e como tentativa de vingança pelas injustiças cometidas por Jasão e Creonte contra ela. Não à toa a adaptação é um clássico do teatro brasileiro, além de ser composta por clássicos da música brasileira feitos especificamente para o espetáculo e que ajudam a sublinhar com o auxílio da melodia e da tônica presente as dores de Joana, como *Gota D'Água*, *Basta Um Dia* e *Bem-querer*.

Anos após a estreia de *Gota D'Água*, Medeia ganhou uma nova adaptação nos palcos brasileiros. *Mata Teu Pai*, da Cia. Omondé estreou no ano de 2017, com dramaturgia de Grace Passô e direção de Inez Viana, com Débora Lamm interpretando a protagonista Medeia. Na adaptação, temas como xenofobia e racismo compõem a dramaturgia, porém o que mais se destaca na trama é a mudança do ponto de vista de Medeia em relação às suas ações e os temas que a circundam. Em *Mata Teu Pai*, Medeia, ardendo em febre, conta com a ajuda de 5 mulheres: uma síria, uma haitiana, uma cubana, uma judia e uma paulista. Em delírio, ela narra a sua história e como foi parar ali, tudo isso enquanto dá detalhes sobre a vida das vizinhas. Assim como as outras, ela é uma forasteira. Como Joana, a Medeia de *Mata Teu Pai* destaca seus feitos em relação ao atual marido: o ato de abandonar a própria família, cometer um crime contra um irmão e sair pelo mundo acompanhada apenas desse amor. Ela conta que houve uma briga entre seu irmão e seu marido e ela então mata o irmão em defesa do amado.

Medeia relata à vizinha paulista um episódio em que fora violentada na frente do marido por homens que os assaltaram e a vizinha pontua: “eu imagino a dor do seu marido” (Passô, 2023, p. 32). A vizinha paulista é constantemente retratada como uma mulher de olhar patriarcal, embora, por ser mulher, não tenha poder para agir. Medeia diz que é a vizinha paulista que quer que ela diga para suas filhas que a madrasta é uma pessoa má, ideia que Medeia refuta, pois é necessário rever o ângulo da história; a culpa é do homem, do pai de suas filhas, e não de sua atual companheira. Seu olhar é constantemente descrito por Medeia e os conflitos entre elas são narrados. Ironicamente, ela é a única das vizinhas que tem uma fala direta para desmentir uma informação: ela não é paulista, é nordestina, e em seu breve discurso demonstra ter proximidade com as experiências vividas por Medeia.

O deslocamento causado pelo não pertencimento a uma terra ou cultura perpassa toda a relação da protagonista com as outras mulheres, sugerindo uma cumplicidade causada por esse sentimento em comum: “Na minha terra tratariam essa febre com uma simpatia que não existe

aqui. [...] aqui, sempre me perguntam de onde eu vim, como que é pra me lembrar” (Passô, 2023, p. 26). Medeia evoca a saudade de sua terra e se transforma, na dramaturgia de Grace Passô (2023), em uma representante das mulheres desterradas, imigrantes e refugiadas. Ao longo do delírio de sua febre, Medeia aborda os pontos principais da tragédia: o abandono, a necessidade de vingança e o sentimento conflitante relacionado à maternidade.

Em 2017, os debates acerca do aborto e da maternidade compulsória já ocupavam outro lugar no discurso público, embora a pauta não tenha conquistado adesão popular e com o avanço dos debates feministas o assunto retorna, de tempos em tempos, ao centro do debate público. Passô (2023) aborda a questão quando Medeia narra a situação de sua vizinha síria. Já com filhos, ela se vê mais uma vez grávida e procura Medeia para desabafar. O que destaco é o trecho em que Medeia narra a sua opinião e o conselho dado à vizinha:

A mulher síria me disse que está grávida. E pior. Disse que não vai tirar. [...] Eu disse à mulher síria que ela pode pensar melhor, sim, é difícil, corre o risco de ela se deitar num açougue, mas ela pode pensar melhor. Eu disse a ela que terá que se endividar. Que nada, absolutamente nada, irá protegê-la. [...] Disse: eu vou te ajudar. Cuido das outras crianças, acompanho até o lugar, a testemunha é prima da segurança. Ela não teve dúvida. Eu olhei dentro dos olhos dela e sei que ela não teve dúvida, eu sei olhar nos olhos de alguém. Mas ela tem medo. Quer tirar a criança, mas tem medo (Passô, 2023, p. 31).

O tema estava no centro do debate jurídico e feminista da época devido à movimentação causada pela ADPF 442 (STF [...], 2018), que foi proposta pelo PSOL e pelo Instituto Anis de Bioética em 2017. Em 2018, a pedido da Ministra Rosa Weber, houve a audiência pública. Entre os dias 3 e 6 de agosto de 2018, mais de 40 especialistas das mais diversas áreas da saúde e sociais foram ouvidos. O objeto da ADPF era a descriminalização do aborto de forma voluntária até o terceiro mês de gestação. Ao encerrar a audiência, Rosa Weber disse: “O próximo tempo é de reflexão, e esse tempo de reflexão se faz necessário para o amadurecimento da causa, e precederá necessariamente o momento do julgamento”. Em 2023, a ministra Weber liberou para julgamento a ADPF 442, dando um voto favorável ao projeto. O julgamento foi suspenso pelo ministro Barroso e se encontra estagnado desde então.

De 2017 até hoje, a questão não avançou no campo jurídico e tampouco os ânimos se acalmaram em relação ao tema. O país atravessou uma onda de conservadorismo e atualmente a luta no campo jurídico é para garantir o não retrocesso de direitos já conquistados. Em 2024 o Ministro Alexandre de Moraes precisou intervir em uma resolução de autoria do Conselho Federal de Medicina (CFM) que negava, em casos de aborto legais, a realização da *assistolia fetal* acima de 22 semanas de gestação. Na esfera da saúde e na esfera jurídica a pauta não avança, e assim como a vizinha síria de Medeia, mulheres que vivem em situações

marginalizadas, principalmente, se veem sem saída para lidar com gestações indesejadas¹¹. A forma como a dramaturgia coloca essa questão ao lado de Medeia, que padece de outro mal – o mal do abandono paterno –, cria um retrato trágico da condição feminina brasileira contemporânea, em que mulheres são empurradas pelas próprias contradições do Estado para um cenário de abandono, pobreza e violência que não pode ser revertido sem uma intervenção por meio de políticas públicas destinadas a elas. Além de encaixar o tema do aborto, pulsante na época do espetáculo, Passô subverte o ponto de vista de Medeia. Ela não deseja se vingar da atual esposa de seu ex.

Já sei que é mulher a pessoa que está com meu marido. Já sei que é prefeita, então cadê ela? Já sei que é negra, que ganhou, é prefeita da cidade. Todos votaram nela, não é? Eu não voto aqui. Ele também não. Sei que é conquista dela, sei que é forte, da inteligência, sei que já limpou minha casa, sei, foi empregada, mas vim aqui reescrever a história. [desculpando-se] se não me lembro do rosto dela é porque no meu sangue corre a doença do opressor. Ainda. Demora tempo pra ensinar o sangue, calma. [...] Olha, gente, nenhuma de nós se lembra do rosto da mulher que limpou um dia a nossa casa. Vocês se lembram? É ela que vive com o pai de vocês agora (Passô, 2023, p. 36-37).

A diferença entre o ponto de vista de Medeia de 2017 e de Joana de 1975 é um exemplo de como as adaptações clássicas refletem o pensamento de suas épocas. Medeia de Eurípedes, Joana de Buarque de Hollanda e Pontes e Medeia de Passô passam pela mesma ordem de acontecimentos, mas suas motivações são atualizadas conforme os contextos de suas épocas. A atual de Jasão, sendo ela também uma mulher, não escapa do jugo do patriarcado, por isso o discurso de Medeia destinado a essa outra mulher não é carregado de raiva nem revelador de vinganças. Ao contrário, Medeia reflete sobre outros tipos de diferenças que existem entre elas e como ela, por ser branca, representa uma opressão para aquela que no texto original é posta como opressora ou agente da opressão. A Medeia de 2017 deseja a morte do pai, do patriarcado, não de outras mulheres que como ela estão à mercê das injustiças causadas pelo machismo. Esse é o principal desejo da personagem no início do espetáculo: matar o pai. Mesmo que esse desejo mude de foco ao longo da peça, é importante dar destaque ao simbolismo levantado por Grace Passô (2023) com essa escolha.

Outra atualização interessante de ser destacada na Medeia de 2017 é a postura da personagem diante da maternidade. A primeira mudança: ela não é mais mãe de dois meninos,

¹¹ Enquanto esta dissertação está sendo escrita, militantes se mobilizam por todo Brasil para barrar o PL1904/2024; proposto pelo deputado Sóstenes Cavalcante e aprovado para votação em caráter de urgência. O projeto equipara o aborto realizado após 22 semanas de gestação ao crime de homicídio simples, inclusive nos casos de gravidez resultante de estupro. A proposta altera o Código Penal, que hoje não pune o aborto em caso de estupro e não prevê restrição de tempo para o procedimento nesse caso. O Código também não pune o aborto quando não há outro meio de salvar a vida da gestante (STF [...], 2018).

e sim de duas meninas. Se a Medeia de Eurípedes fosse mãe de filhas e não de filhos, não haveria efeito político de sua vingança sobre Jasão, já que as meninas não tinham direitos como cidadãs, não herdavam tronos e reinos. Já a Medeia de 2017, em seu discurso com as filhas, emana um viés psicanalítico sobre essa paternidade. Ela coloca a arma diante das filhas para que elas executem o seu plano de matar o pai, afirmando que elas crescerão e procurarão por alguém que negue o que esse pai foi, colocando em questão o caráter cíclico que condenaria mulheres abandonadas pela figura paterna a se relacionarem com outros homens sempre pela premissa dessa ausência: “E por quanto tempo mais a gente vai suportar esse homem que só está entre nós na ausência?” (Passô, 2023, p. 39).

Mata Teu Pai é um chamado à ação, a frase está no imperativo. Medeia clama às suas filhas para que elas matem esse pai e interrompam o ciclo trágico a qual nós mulheres somos condenadas. Diante da inação delas, ela entende que é ela quem deverá matar as filhas, mas não por raiva, “que engano me traduzir pela raiva, que desprezo, como se meu nervo não merecesse respeito, meu nervo ama” (Passô, 2023, p. 41). Aqui a dramaturgia sugere outras leituras para além da vingança e da raiva. A Medeia contemporânea mata para interromper ciclos, cria uma ruptura no espaço simbólico, pois ao se ver impedida de interromper o patriarcado, ela interrompe a vida das filhas para que elas escapem e garante que não vai se matar. Sua ação visa desfazer o nó de injustiças que ela não mais tolera: “Tem essa justiça que é esse pai que pode ser ausente. Tem esse ausente que é esse pai que pode ser injusto” (Passô, 2023, p. 43). No jogo de palavras, Medeia deixa claro a crítica da dramaturgia: a não punição para as injustiças patriarcais cometidas contra mulheres. O pai pode ser ausente, pode ser injusto, do mesmo modo que o patriarcado pode decidir sobre o direito de vida e morte de qualquer mulher e sobre suas liberdades individuais. A morte dessas filhas pode ser interpretada como interrupção do trágico que rodeia a realidade feminina.

Em 2020, o espetáculo ganhou novo fôlego ao ser exibido nas redes do SESC durante a pandemia. Em 2022 ganhou uma nova adaptação também dirigida por Inez Viana, mas protagonizada por Assucena, artista trans que além de interpretar, trouxe novas camadas ao debate feminista levantado na peça de 2017. *Mata Teu Pai: Ópera Balada* (Contente, 2022) é a adaptação que, assim como *Gota D'Água* (1975), trouxe a linguagem musical para a cena. Além da protagonista ser uma atriz trans, o restante do elenco é composto por mulheres trans e negras, o que nas palavras da dramaturga Grace Passô, garantiu ao texto novos sentidos políticos. A estrutura dramática de *Mata Teu Pai* (2023) também propõe uma abordagem contemporânea no sentido de ruptura da estrutura clássica; essa quebra de estrutura torna o material político, para além das escolhas das autoras e artistas em cena.

É notória a mudança de foco das protagonistas nas adaptações de Medeia devido, principalmente, ao estofamento social que modula o que será construído na dramaturgia e nas práticas de encenação. Ao escrever *Gota D'Água* (1975), os autores ressaltam que uma das principais motivações era a busca pelo retorno da palavra escrita e do texto dramático como uma resposta ao movimento pós-dramático que propunha uma recusa da cena subordinada ao texto. Em *Mata Teu Pai* (2023) vemos um exemplo de texto contemporâneo em que são perceptíveis as nuances de um certo apreço ao que é escrito/falado, mas em uma estrutura narrativa que contempla mais a criação de imagens e suas significações do que em uma obra de narrativa linear. As autoras trabalham o limite da narração através dessa união entre palavra e imagem, que são descritas nas rubricas e propõem um jogo onde o público assume o papel das filhas e as mulheres no palco ocupam o lugar das vizinhas de Medeia. A obra construída a partir desse jogo envolve o público como personagem da história, já que ele passa a ocupar o espaço de interlocutor/personagem e é ele quem morre no lugar das filhas de Medeia dada a orientação cênica do texto para o desfecho.

O cerne narrativo de Medeia é o mesmo, e continuará sendo o mesmo, mas as mudanças proporcionadas pelo descolamento do passado e posicionamento da personagem no presente constrói camadas de novas significações ao redor da heroína que já matou, morreu, renasceu e foi renascida por diversas gerações de artistas. A motivação inicial trazida por Grace Passô para Medeia em 2017 relaciona-se à realidade atual da condição feminina. Ainda é necessário promover a morte simbólica desse pai ausente, do patriarcado e da opressão feminina.

3.3 Personagens femininas e as desobediências possíveis no cinema brasileiro

O cinema brasileiro marca de forma muito profunda o cenário político do país, de modo que se faz necessária uma análise de algumas de suas personagens cujas questões centrais se distanciam das trazidas pelas personagens Antígona e Medeia e suas respectivas releituras, mas que possuem um ponto em comum: existir enquanto personagens apesar do envolvimento patriarcal. A dramaturgia do cinema brasileiro apresenta representações femininas emblemáticas e diversas; mulheres que tensionam o fio dramático e conduzem, através de seus desejos e renúncias, a trama dos nossos grandes clássicos. A sedução foi um elemento muito presente na trajetória de diversas personagens que usavam desse artifício para mover a trama de acordo com seus objetivos.

O uso da sexualidade feminina como um poder encontra certos limites que são apresentados devido ao muro patriarcal que cerca as realidades femininas. No caso das

personagens selecionadas, busco compreender como a sexualidade ocupava o espaço de elemento de desobediência e tentativa de retomada de algum poder diante das situações enfrentadas por essas personagens. No livro *As Musas da matinê* (1982), Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira abordam a temática da representação feminina nos filmes brasileiros. Conforme a análise de Karla Holanda (2019) sobre o livro, as autoras partem da ideia de que na tela as mulheres eram vistas como

apêndice dos personagens masculinos e suas funções dramáticas eram dependentes deles, além de serem subjugadas por estereótipos que as aprisionavam no lugar de mãe e donas de casa, valorizadas pela habilidade de sedução, beleza e juventude que, claro, deveriam ser eternas. Segundo as autoras as personagens que fugiam desse quadro, como as solteiras e as intelectuais e as que tinham alguma profissão ou são feias e más, ou abandonam suas convicções em troca do amor de um homem (Holanda, 2019, p. 138).

O trabalho realizado em *As Musas da matinê* (1982) mapeia as diretoras do cinema brasileiro até a década de 80, e como destaca a pesquisadora Karla Holanda, as autoras sustentam uma leitura sobre a representação das personagens femininas no cinema brasileiro na constatação de que poucas vezes mulheres assumiram o papel de diretoras, principalmente em longas de ficção. Mesmo com os dados¹² da época que mostram que o cinema dirigido por mulheres até então recebeu pouca ou nenhuma notoriedade, o lugar representativo das personagens femininas no cinema brasileiro ainda ocupa uma posição de maior diversidade se comparado com as representações desenvolvidas, por exemplo, no mesmo período pela indústria hollywoodiana, pois mesmo ainda ocupando estereótipos temos, na filmografia brasileira, diversos exemplos de personagens femininas protagonistas que exerceram, em cena, a manifestação e a execução de desejos próprios. Conseguimos destacar, na história da dramaturgia brasileira, exemplos de representações femininas para além do *male gaze*, com características disruptivas e confrontadoras de uma posição social feminina.

No capítulo *Articulações feministas no Cinema Brasileiro nas décadas de 1970 e 1980* (Holanda; Tedesco, 2017), as autoras Érica Sarmet e Mariana Cavalcanti Tedesco mostram que, já na década de 70, ainda em plena ditadura militar, existiam iniciativas de articulações entre mulheres profissionais do cinema brasileiro, que juntas buscavam entender o que, além do gênero, as unia e de que forma poderiam fortalecer a presença de profissionais femininas no cinema brasileiro. As autoras propõem uma *revisão* sobre o passado a fim de compreender ressonâncias dessas lutas ainda hoje. Nas entrevistas concedidas, é notória a opinião das profissionais da época que consideravam o cinema brasileiro machista e ancorado em mitos e heróis masculinos e, como apontaram as cineastas Leilany Fernandes e Vera de Figueiredo, em

¹² Munerato e Oliveira mapearam, até a década de 80, 15 cineastas mulheres e 21 filmes dirigidos por elas.

1985, em texto veiculado pelo jornal O Globo (As cineastas em luta contra a discriminação): “Os cineastas brasileiros homens, os ótimos, não fizeram um filme sequer com personagem mulher de respeito” e “Tenho medo de dar meus novos projetos para homens lerem. Os personagens femininos são muito fortes, tiram o poder do homem ao mesmo tempo que a mulher ganha consciência”. Com essas últimas aspas creditadas à Vera Figueiredo, percebo um bom gancho para pensar de forma mais profunda a representação feminina.

Nos anos de 1976 e 1978, respectivamente, o Brasil lançou dois filmes que entraram para o rol de maiores bilheterias da história nacional: *Dona Flor e seus dois maridos*, adaptação da obra de Jorge Amado dirigida por Bruno Barreto e *A Dama do Lotação*, dirigido por Neville D’Almeida e baseado na obra de Nelson Rodrigues. As duas obras têm em comum a atriz Sônia Braga no papel de protagonista. Em *Dona Flor*, uma mulher casada com um típico boêmio, fica viúva. Casa-se novamente com um pacato e respeitado homem. Vivendo com o novo marido que não tem os defeitos do falecido, Dona Flor sente saudades dele, que apesar dos defeitos era um ótimo amante. Sendo assim, ela acaba provocando o retorno dele em espírito e passa a viver com ambos: o antigo marido em forma espectral e o atual, ainda vivo.

Solange, protagonista de *A Dama do Lotação* (1978), passa por uma situação de violência sexual na sua noite de núpcias. A partir desse momento, ela não consegue construir nenhum vínculo de desejo com o seu marido. Aconselhada pela mãe, ela entende que isso é o normal, o esperado para uma esposa, mas que ela pode conseguir desejar outros homens. Desse momento em diante, Solange se aventura em relações com homens conhecidos, como o melhor amigo de seu marido e seu sogro, e homens desconhecidos. A sedução, que Munerato e Oliveira (1982) apontam como uma das categorias possíveis para a representação feminina no cinema brasileiro da época, é a principal ferramenta para o exercício das descobertas sexuais e, conseqüentemente, é através da sedução que Solange escancara a hipocrisia das relações entre os homens, que passam por códigos de honra e lealdade facilmente quebrados no decorrer da trama do filme. Mesmo representando uma figura feminina dentro dos limites permitidos pelos códigos da sedução, Solange representa uma busca ainda muito atual e um tema que ainda é um tabu: o prazer sexual feminino.

O ponto de vista que narra a busca da personagem é o dela mesma, enquanto os homens refletem a hipocrisia criticada na obra, afirmando que *quanto mais fria, mais santa*. A angústia da personagem em acreditar que há algo de errado com ela e não com o sistema do casamento, passando pelo momento em que ela começa a entender que não há problemas com ela, e sim com a organização do sistema ao seu redor, é toda contada através de seus diálogos e ações. Solange é uma personagem da década de 70, de uma obra que não propunha uma profunda

reflexão sobre a condição feminina, mas foi construída de forma que esses outros desdobramentos provocados por leituras de novos tempos se encaixam. A crítica tecida pelas mulheres que estavam estudando a questão da representação das personagens femininas no Brasil se diferencia da crítica elaborada pelas feministas que estavam abordando o cinema internacional.

Em clássicos do cinema brasileiro da década de 70, como *A Dama do Lotação* (1978) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), vemos duas tramas que se desenvolvem em torno do desejo sexual feminino e da relação dessas protagonistas com sexo e prazer. Como são histórias criadas em um sistema patriarcal, que não problematizava a representação feminina, tais experiências são marcadas profundamente pela relação dessas personagens com os homens ao seu redor. Eles ainda são essenciais para que as ações e motivações dramáticas das personagens se desenvolvam. Mesmo que as lentes do cineasta caiam no caminho da objetificação óbvia para o olhar da época, ele consegue esmiuçar a quebra do contrato e da fidelidade ao amor romântico que impera sobre os corpos femininos. A ênfase central da trama de *Dona Flor* e de *Solange* está na transgressão do que se espera da sexualidade feminina: ambas não se colocam em lugar passivo e romântico e lidam com o sexo de forma simbólica, dentro da esfera do que se espera do masculino.

Quando as cineastas e profissionais reivindicam um espaço maior para que histórias femininas diversas sejam encenadas, quando se articulam em torno de uma pauta em comum para delinear novas interpretações sobre a mulher em outros temas que não sejam apenas aqueles em torno da liberdade sexual feminina, isto é uma ação legítima de mulheres que conviveram de perto com o patriarcado na indústria, mas não invalida a existência de exemplos, na nossa dramaturgia, de personagens que marcaram de forma disruptiva a esfera da representação feminina.

De uma forma geral, lendo o trabalho de mulheres que se propuseram a pensar na questão da representação feminina no cinema brasileiro e os relatos de mulheres que criaram um movimento em torno das profissionais femininas dos diferentes setores do audiovisual brasileiro, entendo que a herança que fica como pauta principal para a geração atual é a da construção de representações femininas para além do poder da sedução, ou personagens que exerçam esse poder, mas que apresentem formas diversas e que principalmente não precisem do gatilho do abandono ou da violência para modificarem seus arcos dramáticos.

Nas décadas passadas, o poder e a força da personagem feminina eram expressos através da via sexual, o que se justifica quando entendemos que a figura da mulher trabalhada por séculos como objeto é facilmente absorvida pela indústria, provando que abordar o tema da

liberdade sexual feminina não cria por si só uma ruptura no olhar patriarcal. Tal ruptura apenas é possível quando buscamos criar fissuras na maneira como o tema é abordado, provocando assim impacto suficiente para que uma obra possa transcender as discussões artísticas e se tornar também um aparato social de debate.

Separei três exemplos de filmes brasileiros protagonizados por mulheres, de épocas distintas, com propostas diferentes, mas que conectam tanto a questão da estrutura da personagem feminina desejante com a estrutura dos símbolos tratados na pesquisa evocados por Antígona e Medeia, e a tradição do cinema brasileiro em abordar a sedução como um poder feminino de controle. O objetivo é ilustrar e lançar novas perguntas, criando o alicerce necessário antes de apresentar o argumento de obra cinematográfica criado por mim para a última parte desta dissertação.

3.4 Toda Nudez Será Castigada - 1973

“Herculano, quem te fala é uma morta”.

(Toda Nudez Será Castigada, 1973)

A fala emblemática que ressoa no início do filme em um gravador revela a pulsão de morte que marca a trajetória da personagem Geni; uma prostituta, que cisma que um dia morrerá de câncer no seio e que nutre verdadeira obsessão por eles e por sua beleza. A trama de Geni se engendra de tal forma que se destaca no emaranhado de gêneros que compõem a dramaturgia do filme, um dos princípios básicos da tragédia. O filme é baseado na peça de Nelson Rodrigues, dirigido por Arnaldo Jabor e protagonizado por Darlene Glória e Paulo Porto. A obra marcou o cinema brasileiro contemporâneo, inclusive vencendo o Urso De Prata de 1973 e outros prêmios nacionais. Como afirma Ismail Xavier, na virada de 1969 para 1970, há um direcionamento do olhar do cinema para as questões familiares. Nesse sentido, a dramaturgia de Nelson Rodrigues se torna uma fonte importante para o desenvolvimento de algumas das principais obras do período.

A narrativa de *Toda Nudez Será Castigada* (1973) conta a história da prostituta Geni e de Herculano, um viúvo inconsolável que, seguindo os conselhos do irmão, marca um encontro com a prostituta. Os dois passam a viver uma relação tórrida, culminando no pedido de casamento para que ela deixe a prostituição. O filho de Herculano, Serginho, que apesar de adulto é tratado por suas tias como uma criança, não aceita que o pai se case novamente. Ele se envolve em uma briga de bar e acaba preso. Na cadeia, é abusado por um ladrão boliviano.

Herculano culpa Geni pela desgraça do filho. Para contornar a situação, Geni vai até o rapaz para pedir perdão. Ao conhecer Geni, a face perversa de Serginho ganha evidência, ele passa a armar um plano para desmoralizar Herculano: deseja possuir a mulher de seu pai, mas sendo Geni ainda conhecida como uma prostituta, sua vingança não causaria impacto moral. Então, ele passa a ser favorável ao casamento para assim ter um caso com a esposa do pai, visando atingir a moral de Herculano. Geni acaba se envolvendo com Serginho de forma romântica, mas a virada da dramaturgia puramente rodriguiana revela Serginho fugindo com o ladrão boliviano. Ao ver a cena do atual amado entrando no avião com o amante, Geni não aguenta: grava uma fita contando para Herculano o motivo que a levará à morte. Em seguida, ela se suicida.

A adaptação de Jabor optou por fazer algumas mudanças que acentuaram a dinâmica da dramaturgia de Nelson Rodrigues, trazendo mais agilidade para as viradas dramáticas. A personagem Geni, antes de conhecer Herculano, é uma prostituta que também trabalha em um bar como cantora. Mesmo inserida em uma profissão que pressupõe a objetificação feminina, Geni é uma mulher que transpõe liberdade. A personagem construída por Darlene Glória é uma mulher solar, que contrasta com o tom soturno e ultrapassado representado pela família de Herculano aprisionada pelos valores tradicionais. As três tias, com suas posturas diante da viuvez do sobrinho e nos cuidados exacerbados com Serginho, mostram a construção dessa família numa moral patriarcal, principalmente no tocante às expectativas sobre o papel feminino. Quando Herculano cede ao desejo e procura Geni pela primeira vez, fica explícito sua crise moral dada pelo conflito entre o desejo por aquela mulher e a repulsa que ela provoca por ser uma prostituta: “Você é uma mulher pública.” Herculano se entrega ao desejo, mas sua crise moral volta ao amanhecer. Novamente a dramaturgia de Nelson traz a tensão entre a mulher que é considerada santa, no caso a esposa falecida, e a mulher devassa, ou nas palavras de Herculano, *pública*.

Mesmo com a aspereza do tratamento dele, Geni se apaixona. Novamente uma característica forte das personagens femininas da época que possuem poder para mover as ações dramáticas aparece: *a sedução*. Geni manipula Herculano através do desejo que ele sente por ela, e assim ele é convencido de que devem se casar, porém o casal precisa vencer a barreira conservadora de sua família, e é aí que o destino trágico de Geni começa a ser desenhado. A partir do momento que ela deixa de ser uma prostituta e é levada para uma casa onde fica isolada e, em seguida, após o casamento, passa a pertencer ao seio familiar, ela começa a perder o poder de controlar o seu destino. É no papel de esposa que Geni é usada como joguete pelo interesse masculino, não no papel de prostituta.

Nessas contradições residem a genialidade e a atemporalidade temática das obras de Nelson Rodrigues, pois são nesses desencontros que a hipocrisia da moral burguesa é escancarada revelando o que há de podre no interior das relações familiares. O sexo não é o elemento que causa o declínio e o destino trágico, e sim o seu desejo por pertencer àquela família. Nas palavras de Xavier, para Jabor, “o que importa é o drama de Geni” (Xavier, 2003, p. 291). Dessa forma, adaptações foram realizadas na transposição do texto teatral para o roteiro cinematográfico. Na peça, quem organiza o encontro de Herculano com a prostituta e articula o envolvimento de Serginho com a madrasta é Patrício, irmão mais novo de Herculano. Fica evidente, na narrativa da versão teatral, a rivalidade entre os dois irmãos. No filme, o foco permanece na perspectiva de Geni.

A trajetória dela, isolada da trama ao redor, traça o caminho até o seu encontro com a tragédia final. De uma forma ou de outra, a maldição materna se cumpre. Geni não morre de câncer no seio, mas, ao conhecer Herculano, sabendo que a sua falecida esposa morreu do mesmo câncer que teme, ela automaticamente se conecta a ele. Ao ser acusada pelo trágico episódio do estupro de Serginho, ela aceita esse lugar e monta a fantasia do resgate, se colocando ao lado da família para cuidar dele. Ao finalmente conseguir casar-se com Herculano, Geni é acolhida no seio hipócrita e “cancerígeno” da família que lhe será fatal. A cena do casamento em que uma das tias conversa com as outras sobre o passado dela como prostituta e é repreendida pela irmã que afirma que Geni é uma santa e que está se casando virgem deixa em primeiro plano para o público a ficção moral que norteia as escolhas e os papéis femininos no cerne da família conservadora.

Para uma mulher que vivia de forma independente, tinha uma áurea solar, que cantava nas noites e dançava livremente no bordel, a clausura da ficção e da hipocrisia moral apresentada pelo mundo de Herculano e da perversidade de Serginho com seu foco em se vingar do pai, são as doses letais do veneno que corrói a energia vital de Geni. A mulher que enquanto prostituta foi tratada, no início do filme, como um objeto, um mictório, uma mulher pública, por aquele que nomeou-se como seu salvador moral, encontrou sua tragédia ao buscar a redenção por uma culpa que não era sua, tornando-se vulnerável aos quereres masculinos que a usaram como objeto em uma vingança que pouco faz sentido. Geni tem poder até o momento que seduz Herculano para que ele se case com ela. A partir do estupro de Serginho pelo ladrão boliviano e do momento que ela assume certa culpa pelo ocorrido, esse poder é usado contra ela.

No filme, o desenvolvimento da relação entre madrasta e enteado não ganha grandes destaques. A relação entre os dois personagens se apresenta com a seguinte sequência: primeiro,

a existência do enteado é comunicada a ela por Herculano, que mostra que o filho não está receptivo à ideia de ver o pai com outra mulher. O casal tem a ideia de mandar o rapaz para uma viagem para que assim eles se casem sem protestos. Serginho, apoiado pelas tias, recusa. Vale pontuar que Herculano é o pai, provedor da família, mas não é ele que dita as regras. Ele se vê perdido entre as vontades das tias e do filho e a sua própria de viver com Geni. Ao receber a notícia de que o casamento está enfrentando esse empecilho, Geni seduz Herculano, que prometera tocar nela somente após casados. É nesse momento que Serginho chega em casa e vê o pai com Geni. O casal não nota a sua presença, mas essa é a motivação para que o rapaz pare em um bar para beber e acabe se envolvendo na confusão que acarreta o estupro na cadeia.

Sem saber do que se passa com Serginho e após os momentos de sexo e paixão, Geni comunica a Herculano que vai voltar para a zona. Ele não entende; melancólica, ela afirma que seu lugar não é ali com ele e que será de qualquer um, menos dele. Com essa atitude Geni parece entender que o lugar familiar não é para ela, tampouco Herculano parece determinado a romper com a família por ela. Essa é uma cena anterior à revelação sobre a violência que Serginho sofreu na cadeia. Caso a personagem soubesse nesse momento, não seria confrontada pelo sentimento de culpa que seria responsável pela sua derrocada, mas como a tragédia é o destino de Geni, ela fica na casa tempo suficiente para ouvir a tia de Herculano contar a notícia. O homem que estava se humilhando para que ela não fosse embora, se volta contra ela nesse momento, culpando-a. Geni tenta consolar a tia do rapaz, que não é receptiva à sua presença. Mesmo contrariando o ódio que Herculano demonstra sentir por ela, ela procura por Serginho.

No hospital, o rapaz pede para ela entrar, apesar dos protestos do pai. No primeiro diálogo entre os personagens Geni tem seu corpo usado contra si sem ao menos perceber. Querendo consolar e diminuir a dor dele, que está em condição de vítima de uma violência brutal, ela cede aos seus pedidos. O primeiro deles, que ela fique nua. Ela reluta, mas se despe. É o sinal de que a personagem fará de tudo para que a situação seja revertida para amenizar a culpa. Serginho logo se dá conta que possuí-la só terá efeitos sobre o pai se eles estiverem casados. Ele deixa claro para Geni que esse é o seu intuito: trair o pai com a madrasta. Ela aceita o papel. O filho anuncia a Herculano que Geni é uma santa e que ele está disposto a aceitar o casamento dos dois. Geni se envolve com o enteado e se apaixona por ele. Quando ele diz que vai embora, pois não aguenta viver mais em um lugar onde todos sabem o que aconteceu com ele na cadeia, ela compreende, mas não sem antes protestar, pedir para ir junto.

Geni é sempre muito intensa em sua relação com esses dois homens. Qualquer sinal de rompimento ou abandono é, para ela, sempre muito sofrido. A estrutura de como a dramaturgia monta a apresentação e o envolvimento entre os personagens de Geni e Serginho ressaltam o

teor perverso das escolhas feitas por ele. Ele usa Geni como um artifício para sua trama de vingança, ainda que ele abandone o plano original. Serginho não escancara ao seu pai a traição de Geni, mas quando foge com o ladrão boliviano, deixa explícito que a vingança é endereçada à própria Geni. Ao longo do filme, Serginho dá sinais de repressão sexual, principalmente ao que concerne ao desejo por outros homens. Isso é mostrado em uma cena de passagem quando ele cheira uma das calças do tio. Aqui entra outra adaptação feita por Jabor em relação ao texto teatral. A perversidade na peça é mais de Patrício do que de Serginho: ele quem conta para Geni, após a partida do sobrinho, que Serginho fugiu com o ladrão boliviano.

No filme, Geni acompanha Serginho ao aeroporto. Ele pede para que ela vá embora, mas ela insiste em esperá-lo entrar no avião. Jabor opta por deixar apenas Geni na cena do aeroporto, e mais: opta por só revelar o verdadeiro motivo de sua crise em cenas posteriores. Na cena, vemos Geni olhando Serginho embarcar no avião, mas não é revelado o que o seu ponto de vista está olhando. Vemos apenas Geni entrando em desespero e sofrimento através da refinada interpretação da atriz Darlene Glória. A cena seguinte já é o momento que Geni corta os pulsos e grava o áudio do início da história e aí então é revelado ao público a cena de Serginho entrando acompanhado pelo boliviano no avião.

Geni grava sua despedida em áudio e deixa marcada as suas maldições: “Eu estou só. Eu vou morrer só. E você, velho, maldito você. Maldito seu filho e essa família só de tia. Lembranças a todos. Maldito também meus seios”. Ao longo do filme, os seios de Geni aparecem de diferentes formas; primeiro quando ela revela seu medo de morrer de câncer nos seios, pois uma tia morreu assim, depois eles são motivo de vaidade e orgulho quando ela os exhibe afirmando que tem seios lindos. De todo modo, os seios são um símbolo do seu envolvimento com Herculano e conseqüentemente com a família dele. Geni se dá conta disso em seu momento final.

A personagem deixa um exemplo sobre a controversa relação da sedução feminina enquanto um sentimento de poder pois deixa evidente que o verdadeiro poder e, principalmente, a principal força de manipulação da vida de uma mulher continua sendo o poder patriarcal que, com suas estruturas, desenvolve verdadeiros tentáculos ao redor dos desejos e da vida das mulheres. A sedução é um poder que leva Geni até determinado ponto de sua vida, mas que não é suficiente para impedir que o patriarcado a envolva e a destrua. Geni morre vítima de um câncer no seio familiar, hipócrita e moralista que manipula seu papel dentro de sua ficção.

A trajetória de Geni rumo à sua catástrofe pessoal aproxima a narrativa da obra brasileira das tragédias clássicas. Geni está cega pelo desejo de ser aceita pela moral familiar, o que, de certo modo, a salvaria da marginalização da prostituição. Em contraste, Medeia, em nome do

amor e da paixão, abandona o privilégio do próprio núcleo familiar para seguir sua paixão por Jasão. Ambas as personagens encontram suas tragédias ao optarem por seguir a paixão por um homem mais jovem. Jasão e Serginho, ambos com motivações e características distintas, utilizam a paixão dessas mulheres como um degrau para a obtenção de desejos pessoais. Medeia e Geni exercem suas agências, mas são personagens construídas a partir de um olhar patriarcal. Mesmo separadas por uma enorme distância territorial e temporal, ambas sofrem, como retribuição pela sua devoção, a traição por parte daqueles que elas escolheram seguir apaixonadamente.

A sedução não é retratada em *Medeia* como um ponto de exercício de poder; o texto da tragédia localiza-se em um momento da vida da personagem em que esse poder já foi extinto. Na descrição dos outros personagens, Medeia está vulnerável, dolorida, longe da imagem da poderosa feiticeira nobre que conquistou Jasão. Acompanhando a trajetória mítica de Medeia, entendemos que, em dado momento, ela teve a sedução como poder. Ambas as protagonistas refletem, em suas épocas, tipos de transgressões e formas de desobediência ao ideal feminino evocado pelo olhar patriarcal: Geni, por ser prostituta e por trair o próprio marido com o enteado, e Medeia, primeiro por ousar seguir sua paixão e depois por não aceitar ter sua história apagada, nem mesmo por aceitar a punição que lhe é direcionada sem antes causar um golpe maior aos seus inimigos. Medeia e Geni carregam o símbolo de estrangeiras, cada uma a seu modo. Medeia, estrangeira por ser de uma terra distante, é considerada bárbara e não é aceita em seu novo lar. Já Geni é uma estrangeira social ao migrar da condição marginalizada da prostituição para o território da família tradicional, onde é aceita graças ao pensamento hipócrita que rege a instituição familiar rodriguiana.

Enquanto em Medeia a condição de estrangeira cumpre a função de motivá-la em sua reivindicação de presença onde desejam apagá-la, Geni, envenenada pela hipocrisia desse lar que tanto buscou pertencer, torna-se uma peça-chave na vingança de outrem. A personagem brasileira sucumbe, não sem antes provocar uma reviravolta que expõe a hipocrisia desse lar familiar, assim como Medeia o faz ao não aceitar como sentença ao seu destino os desígnios de um outro indivíduo.

Essas são algumas camadas da trajetória de Geni que, mesmo pertencendo a uma obra do século passado, levantam questões pertinentes que ainda geram discussões. O ilustrador Leandro Assis, conhecido por abordar temas que aquecem o debate social, começou a compartilhar uma versão em HQ de *Toda Nudez Será Castigada* (Assis, 2024) em suas redes sociais. As postagens começaram em abril de 2024 e contam com as páginas da versão em quadrinhos postadas a cada dia. Nas redes sociais, os comentários se acumulam: jovens que

ainda não haviam tido contato com a obra de Nelson Rodrigues e que começam a buscar pelo texto teatral e pelo filme para compreender melhor a trama, já que ela não é entregue inteira para os seguidores das redes do artista. Um viés nos comentários que é possível notar é que muitas leitoras mulheres não compreendem as motivações de Geni em aceitar como Herculano a trata em seus primeiros encontros. O filme estreou há meio século, e é interessante acompanhar as mudanças nas interpretações segundo a perspectiva atual. Leandro Assis ainda não chegou nem à metade da trama, de modo que não é possível analisar o olhar do público sobre os desfechos, mas o impacto causado por Geni ainda é notório e merece atenção.

3.5 Um Céu de Estrelas - cinema independente brasileiro da década de 90

Os anos 90 começaram trazendo um duro golpe à produção cinematográfica brasileira. Com o governo Collor, investimentos no setor foram cortados e a Embrafilme, empresa brasileira responsável pelo fomento à produção e distribuição, foi extinta. O governo durou apenas dois anos e, em 1992, novos incentivos surgiram. O período do cinema, após o impeachment do Presidente, ficou conhecido como Retomada, que durou de meados da década de 90 até início dos anos 2000. De acordo com Karla Holanda (2019), o filme mais emblemático do período é dirigido por uma mulher. *Carlota Joaquina* (1995), dirigido por Carla Camurati, fez mais de um milhão de espectadores em seu lançamento. No período da Retomada, as cineastas mulheres foram responsáveis pela direção de 20% dos filmes produzidos. Assim, é de se esperar que, em comparação com as décadas anteriores, a representação feminina no cinema tenha ganhado novas nuances.

Muitas diretoras estrearam nesse período, entre elas Tata Amaral com o longa *Um Céu de Estrelas* (1996). O filme é considerado uma obra de baixo orçamento (Debate [...], 2020) e teve uma ótima receptividade por parte da crítica. A diretora conta que a estratégia do lançamento era “discutir cinema, discutir dramaturgia, não simplesmente mostrar o filme, e acho que a crítica respondeu a isso tecendo reflexões interessantes” (Nagib *apud* Holanda, 2019, p. 46-47). O roteiro é livremente adaptado do livro de Fernando Bonassi e assinado por Jean Claude Bernadet e Roberto Moreira com colaboração de Márcio Ferrari.

O enredo do filme apresenta Dalva, uma cabeleireira moradora do bairro da Mooca. As primeiras cenas do filme ambientam a realidade urbana de formação do bairro, pontuando o processo migratório de formação do local. Os minutos que denotam a crueza da vida urbana, da rotina de fábricas, prédios e trens em imagens em preto e branco são importantes recursos

de imagem para criar um alicerce para a crueza do que o enredo reserva a seguir. O filme se passa todo dentro do apartamento de Dalva. A cabeleireira recebe a inesperada visita de Vitor e a partir do diálogo entre eles e da intimidade dele com o ambiente e com a vizinhança recebemos a informação que ambos estão rompidos, mas que tiveram um relacionamento de 10 anos que começou quando Dalva era ainda uma adolescente.

Vítor entra no apartamento com o pretexto de devolver objetos da ex-namorada, e sem muito convite, se introduz na dinâmica da casa, come as coxinhas frescas trazidas pela vizinha, enquanto Dalva exala desconforto com a sua presença. Mesmo desconfortável, o tom de Dalva com Vítor é sempre polido e serviente. Pede para que ele vá embora, mas não briga. Argumenta que não quer nada de volta e mais uma vez pede que ele saia. Ele pede um copo d'água, ela serve. Todo o ponto de vista do filme é de Dalva, o que favorece a percepção por parte do público do desconforto que a presença de Vítor causa. Não há nada nas primeiras cenas que entregue ao público a sequência de violência que invade a casa a partir da chegada da mãe de Dalva. Há todo momento parece que algo de errado pode acontecer, mas o receio da protagonista é justificado quando entendemos que a mãe dela, que mora no apartamento e está, no momento, fazendo compras, não tolera a presença de Vítor.

A mãe dela pode chegar a qualquer momento e a presença de Vítor pode se tornar um problema para Dalva. A mecânica da relação dos dois é construída de uma forma que Dalva está sempre na posição de se preocupar com Vítor mesmo não querendo mais a presença dele ali. Ele conta que saiu do emprego e não conseguia mais trabalhar devido ao término do namoro. Dalva se preocupa com o bem-estar dele. Nesse ponto vem à tona a questão principal: Dalva está de viagem marcada para Miami, ganhou um concurso como cabeleireira. Sem o compromisso com o trabalho, Vítor afirma que pode acompanhá-la. Nesse ponto vem a frase que passa despercebida, mas que de certo modo resume a posição de Dalva e de muitas mulheres presas em relacionamentos violentos e abusivos: eu não te convidei. Dalva não o convidou para a viagem, também não o convidou para entrar em sua casa. Um jargão da ficção nos faz crer que vampiros só entram em uma casa quando convidados pelas vítimas. No caso de *Um Céu de Estrelas* (1996), Vítor é um personagem que representa um homem de carne e osso, mas que pode ser comparado metaforicamente com um vampiro. Ele suga tudo de Dalva, da paciência aos sonhos. Vítor continua a sua dinâmica de fazer com que Dalva o sirva. Pede um café, ela escapa com o pretexto de que o pó acabou. Ele continua nas suas investidas, até que os dois protagonizam uma cena de beijo apaixonada, carnal e desesperada.

Dalva, de certo modo, ainda nutre algum desejo por esse homem, mas na cena seguinte em que lava o rosto na pia do banheiro e se encara no espelho, há arrependimento. Ela toma

coragem para pedir de forma mais incisiva que ele vá embora, mas neste momento sua mãe chega. A partir daí, o conflito passa a ser protagonizado por Vítor e a ex-sogra, com momentos em que se entende que o relacionamento da filha com a mãe também é nortado por complexidades e mágoas. A discussão que até então acontecia apenas no campo verbal, evolui para agressão física quando Vítor dá um soco na mãe de Dalva. Ele tranca a mulher em um banheiro e a partir desse momento o filme mostra a evolução da dominação e da violência de gênero em um ambiente doméstico. Vítor tranca a porta do apartamento. É interessante notar que até esse momento, quando Vítor faz das duas mulheres prisioneiras, ele não usou ainda nenhuma arma de fogo ou arma branca. Apenas com a sua presença intragável pelo desconforto que causa na protagonista e com a sua força física, ele dominou rapidamente o apartamento e as mulheres. Há, até esse momento, uma sensação amarga enquanto público que me faz questionar a presença de uma força invisível que atrai Dalva para Vítor, mesmo ela querendo expulsá-lo do apartamento. Há uma força invisível que impede essas mulheres de gritarem de forma mais severa e interromper o ciclo de violência que se dará a partir daí. Essa força invisível que causa profundo desconforto é muito bem representada pela cineasta e pelos roteiristas que criam, nos diálogos, nuances claras sobre as amarras psicológicas das vítimas de violência doméstica e relacionamentos abusivos. Dalva sabe que Vítor é um predador, mas parece não ver isso com clareza, é como se ela tivesse a sua percepção alterada e por isso não conseguisse farejar o perigo que a espreita.

Após trancar o apartamento, a narrativa sofre uma pausa em que Dalva, ao se perceber prisioneira daquela situação, observa um quadro decorativo de areia e água colorida da cor azul. Ainda que o nome do filme seja composto pela palavra céu, o céu é pouco visto, e quando aparece, está atrás das grades do apartamento ou acinzentado pela rotina industrial e urbana do bairro. O objeto que Dalva analisa enquanto aparentemente reflete sobre a situação em que se encontra é o quadro; um objeto artificial é a única referência ao azul-celeste. Após esse momento de suspensão, Dalva oferece um café. Pela primeira vez é ela que se coloca em posição de servir. As ações de Dalva nesse momento remetem a certa ambiguidade: a personagem figura ações que dão a entender que ela está ganhando tempo, procurando caminhos para sair dessa situação. Ela verbaliza como se sente em relação a ele, sufocada, enclausurada.

Dalva é uma mulher que quer crescer, expandir, ser livre, enquanto Vítor, nas palavras dela, não sai, não conhece ninguém, vive enfurnado em um fim de mundo. Ela pede para que ele pare com a brincadeira e solte as duas. Vítor some. Ela o encontra deitado em posição fetal. No diálogo o homem pede que ela pegue a mala e vá embora. Apenas aí, na metade do filme,

ele revela que tem uma arma. Primeiro, a ameaça é de se matar, mas ao ouvir a voz da mãe de Dalva no banheiro, ele vai até o corredor e descarrega o revólver contra a porta fechada do banheiro. Vítor havia, em tese, libertado Dalva, mas colocou um preço em jogo: primeiro a sua própria vida, em seguida a vida da mãe dela. Com a ação de Vítor atirando contra a porta do banheiro, a dúvida do público e de Dalva é se a mãe dela escapou ou não. Dalva se desespera, esmurra a porta, mas existe uma rouquidão na voz da atriz Leona Cavalli que, proposital ou não, acompanha o tom de raiva emudecida, semelhante à força invisível que os aproxima mesmo quando a protagonista deseja o oposto.

O passo seguinte é a construção de uma cena de sexo entre os dois no corredor, em frente a porta alvejada pelos tiros. Dalva seduz Vítor; mais uma vez a sedução é usada como um artifício de dominação e tentativa de retomada do poder de ação pelo lado feminino da história. O sexo entre os dois é desesperado, mórbido, ameaçador devido à presença do revólver na mão do agressor. Dalva tenta olhar por entre as frestas da porta em uma aparente tentativa de ver o estado de sua mãe do lado de dentro do banheiro, sem sucesso. Ela aproveita o momento e tenta pegar o revólver de Vítor, sem conseguir, corre para cozinha e se protege com uma faca. O plano seguinte mostra os dois, nus, como em um duelo. Ela encosta a ponta da faca no peito de Vítor. Ele empunha o revólver. O duelo é interrompido pelo aviso da polícia de que a casa está cercada. Mais uma virada marcando o terceiro ato da trama. A casa está cercada pela polícia, os jornalistas também estão na porta. O drama doméstico ganha contornos de história pública, o que parece surpreender tanto o agressor quanto a vítima.

O contorno policial dessa última parte revela o ápice da manipulação da dinâmica abusiva do relacionamento. Dalva tem a oportunidade de abrir a porta do banheiro e finalmente se dá conta de que a mãe foi assassinada. Vítor corre trancando e criando barreiras para que a polícia não invada o apartamento. Dalva constata: “você matou a minha mãe”. O agressor responde: “eu e você.” Os dois assistem pela TV a repercussão do caso, Dalva se surpreende ao ouvir a palavra *sequestrador*. Dalva alterna entre momentos de resistência em que tenta convencer Vítor a se entregar, momentos em que fisicamente tenta fugir e por isso é punida com mais violência e momentos em que parece não ter absorvido ainda a totalidade da realidade em que está inserida. É simbólico que seu momento de maior força, quando pega a chave e grita, dessa vez de forma potente e corre para a porta, ele a silencie com chutes a obrigando a fazer sexo oral. O que vem depois é uma súplica em que a vítima pede, não se sabe muito bem para quem, “me tira daqui”.

A sequência final mostra Dalva e Vítor jantando enquanto escutam a jornalista trazer mais informações sobre a situação do lado de fora do apartamento. Vítor entrega sua arma para

Dalva. A câmera fecha na imagem da TV e mostra a jornalista que prossegue com a informação. Ela escuta o barulho do tiro vindo da parte interna da casa. A polícia e a imprensa invadem o apartamento, e ainda mostrando a cena a partir do que é mostrado pela TV vemos Dalva sentada na mesa com a arma na mão enquanto Vítor está morto, caído ao seu lado. Em cena pós-créditos, a cobertura jornalística é retomada. Os corpos de Vítor e da mãe de Dalva são retirados pelos policiais e Dalva é colocada no carro da polícia. Não sabemos o que aconteceu com Dalva, se de alguma forma ela foi condenada pela opinião pública ou se chegou a receber alguma responsabilização judicial, ou se a opinião pública e a justiça a colocaram no devido lugar de vítima.

Na década de 90, os temas referentes à violência contra a mulher ainda eram pouco debatidos publicamente. Embora a autora Lourdes Maria Bandeira argumente que a partir da década de 80 passou a existir uma abordagem política singular sobre a violência de gênero que culminou na criação de serviços públicos especializados e leis particulares, o pensamento arraigado na sociedade brasileira de que brigas entre casais e violência doméstica são assuntos de ordem privada e não pública ainda é, em 2024, um pensamento a ser combatido, ainda é uma realidade. As camadas de violência psicológica que precedem a violência física e sexual mostradas por Tata Amaral no longa evocam discussões contemporâneas:

A violência de gênero, gerada na intimidade amorosa, revela a existência do controle social sobre os corpos, a sexualidade e as mentes femininas, evidenciando ao mesmo tempo, a inserção diferenciada de homens e mulheres na estrutura familiar e social, assim como a manutenção das estruturas de poder e dominação disseminadas na ordem patriarcal. Em outras palavras equivalentes, a violência física e sexual está sendo mantida como forma de controle, já que se ancora na violência simbólica: Na violência de gênero em relações íntimas, a dimensão simbólica é potencializada por ser um problema circunscrito a um espaço fechado, ambíguo, fortemente estruturado no campo axiológico e moral, no qual as categorias de conhecimento do mundo contêm, tendencialmente, maior peso emocional do que cognitivo (Hollanda, 2019b, p. 303).

A trama de Dalva é primeiramente construída com violência simbólica que funciona como *argamassa* para alicerçar a violência explícita que segue. A personagem de Dalva é representada como uma mulher desprovida de poder. Embora tente de todas as maneiras se libertar do jugo opressor do ex-namorado, todas as tentativas são frustradas. Quando Vítor entrega a arma em suas mãos, ela não está livre. Mesmo morto, a marca da passagem dele por sua vida está sacramentada. Ele fecha seu objetivo de conseguir com que ela não viaje para Miami. Dalva tem seus sonhos roubados e ao contrário do que promete o título do longa, para ela não há nenhum céu de estrelas. Ao colocar o ponto de vista de Dalva em todos os momentos, Amaral permite que acompanhem de forma próxima as nuances das expressões da personagem, o que, para o tema delicado retratado na obra, é um acerto, já que a violência,

mesmo gráfica em tantos momentos, não é banalizada a ponto de ser usada apenas como artifício para a dramaturgia.

O contraponto entre o céu, que automaticamente nossos cérebros codificam em liberdade e expansão, e a clausura e escuridão que acompanhamos no filme, dada a fotografia que constrói o início iluminado do dia com o breu da noite, principalmente quando a luz do apartamento é cortada pela polícia, são alguns dos símbolos que constroem camadas de significados na trajetória da personagem que começa o filme apenas com um sonho prestes a se realizar, mas que tem seu objetivo massacrado pela dominação exercida pelo homem com quem se relacionou. Os elementos de construção da narrativa, a cobertura jornalística e a câmera sempre muito próxima dos personagens, aliados ao tema da violência de gênero que hoje em dia está em constante debate, constroem um efeito de realidade, além de questionamentos e reflexões e um incômodo proveniente da identificação com Dalva.

Na seleção de personagens feita por essa pesquisa, Dalva configura um espaço pessimista, de certa forma, pois o seu encontro com um fim trágico não é resultado de suas escolhas ativas. A personagem ousa sonhar com um futuro diferente para si e por isso é punida. Como estrutura trágica, a catástrofe se justifica nas escolhas desvirtuosas realizadas pelos personagens. Antígona desobedece a um edito real, Medeia comete infanticídio e Geni trai o marido com o próprio enteado. Dalva, por outro lado, é punida apenas por ser uma mulher; não há, em nenhuma das suas atitudes em busca dos seus sonhos, comportamento que justifique de alguma forma a punição que ela recebe. Dalva é uma vítima direta da ira e do ciúme que brotam da misoginia. Por isso, é necessário mantê-la como objeto de análise nessa busca por personagens femininas que, de certo modo, ousam desobedecer.

Em um mundo construído pelo olhar patriarcal, a mulher que ambiciona, que almeja mudanças e que busca realizar seus desejos, mesmo que por meio de ações dentro das normas legais e morais da sociedade, pode ser punida. Em um mundo que nos quer tolhidas, ousar enxergar o céu mesmo em uma realidade cinzenta é uma forma de transgredir. A personagem ousa sair da dinâmica abusiva de seu relacionamento para partir em busca da realização de um desejo particular, mas volta para o sistema opressor dessa relação sem que consiga se dar conta a tempo de se salvar. Dalva está aqui para nos lembrar das camadas mais profundas do patriarcado, capazes de nos cobrir sem que percebamos.

3.6 O Céu de Suely - maternidade, sexualidade e migração no Brasil dos anos 2000

Hermila, personagem principal da história, nos mostra o melancólico processo emancipatório de uma vida feminina. Maternidade, prostituição, dissolução da ideia do amor romântico e sobretudo, a renovação de esperanças são elementos que compõem a trajetória da personagem e que a fazem encontrar paralelos com as já mencionadas. Embora sua história não flerte com o trágico como Geni e Dalva, escolho Hermila para encerrar as análises da desta dissertação pois existem nela aspectos pulsantes que contemplam a ideia de desobediência que iniciou o capítulo. A primeira ideia de desobediência é capaz de conectar esta palavra a um aspecto combativo direto, agressivo, rebelde, que constrói uma imagem raivosa da mulher que desobedece. Existe potência reconstrutiva na raiva, mas nem sempre a desobediência feminina está atrelada a uma característica demarcada pela trajetória da personagem, mas sim ligada a aspectos psicológicos. A desobediência da personagem Hermila está em respeitar o seu incômodo em não se encaixar, está na sua persistência em exercer o seu direito de tentar construir para si um mundo novo. Ela é uma mulher obstinada, e diferente de outras trajetórias de mulheres punidas por sua obstinação, o diretor opta por um final que contempla o superobjetivo da personagem na dramaturgia, mas que fica em aberto pois o filme acaba e não a vemos chegando a seu destino. Sua história termina com uma personagem obstinada em trânsito, em fluxo, movimentando-se a caminho daquilo que deseja.

O Céu de Suely (2006) é o segundo longa-metragem da carreira do diretor cearense Karim Ainouz. O primeiro tratamento do roteiro, com o título de *Rifa-me*, foi desenvolvido enquanto o cineasta era bolsista do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD). Posteriormente, em 2005, com o apoio de Walter Salles, o longa foi produzido. O roteiro é assinado por Karim, Felipe Bragança e Maurício Zacharias. A trama se passa na cidade de Iguatu (CE) e mostra o retorno de Hermila e seu filho pequeno para a pequena cidade. Ela volta de São Paulo onde foi viver com Mateus, seu primeiro amor. A primeira cena, em super-8, cria uma imagem pictórica que dá o tom do romance entre Hermila e Mateus com narração dela sobre o momento em que ficou grávida: “Ele disse que queria casar comigo ou então preferia morrer afogado”.

Começar o filme com a narração de um episódio puramente romântico da vida da protagonista nos dá a dimensão dos sonhos e das expectativas de Hermila com relação ao futuro do casal. A transição para a cena seguinte se dá justamente no ponto em que na trilha a cantora Diana diz “volte logo meu amor”. Após a tela branca, vemos um *close* fechado de Hermila em um ônibus de viagem criando o efeito imagético de dissolução desses sonhos. Agora estamos com os ruídos da estrada, acompanhando a personagem que carrega nos braços o fruto desse amor. De volta a Iguatu, a personagem se hospeda na casa da avó e da tia. Vende rifas de whisky

para juntar algum dinheiro para que, quando Matheus voltar, eles possam investir em algum negócio próprio. A expectativa a todo instante é a do retorno de Matheus. Hermila não se encaixa mais na cidade, transparecendo pela interpretação da atriz o desencadeamento de quem esteve em uma metrópole e voltou ao interior.

Contrariando as suas expectativas, o namorado desaparece. Percebendo-se sozinha com a criança e não se encaixando mais na cidade, mesmo com a promessa de um novo amor romântico representada pela relação com João e observando o cotidiano de mulheres que se prostituem, ela toma uma decisão: rifar uma noite no céu com Suely, nome inventado por ela para atrair mais compradores para sua rifa – ou para distanciar a rifa de si mesma. A rifa se torna um sucesso e causa tensões com as pessoas da comunidade, principalmente mulheres. A intenção é ter dinheiro para comprar uma passagem para o lugar mais distante de Iguatu, decisão que acentua o quão Hermila anseia por uma vida nova.

É interessante notar os desdobramentos dramaturgicos feitos do roteiro à filmagem. Partindo do roteiro do filme publicado em 2008 pela *Coleção Aplausos* e comparando-o à versão filmada, existem importantes modificações na estrutura que marcam o processo colaborativo pelo qual a dramaturgia passou. No roteiro, as personagens têm nomes diferentes, já no filme, elas adotam os nomes dos próprios atores. No processo de preparação e filmagem, as cenas eram estudadas conforme escritas no roteiro, depois os atores improvisavam as cenas, enquanto a câmera, sem marcação prévia, seguia as movimentações e as ações do elenco (Hessel, 2006).

Também é interessante notar a inversão da ordem de algumas cenas. No roteiro publicado, a primeira cena do filme não é o *flashback* em 8mm, e sim a imagem da cidade de São Paulo, descrita como uma megalópole sem fim, um mar de luzes a perder de vista. Essa alteração acentua os símbolos de liberdade e amor, que são parte da história pregressa de Hermila. Tais modificações, junto ao trabalho de interpretação da atriz Hermila Guedes, sob orientação da preparadora de elenco Fátima Toledo, destacam os pontos fundamentais que fazem Hermila ser uma personagem representativa das intersecções do debate feminista e da dramaturgia, pois ela parte da desilusão de um amor romântico que norteia boa parte das narrativas femininas na ficção, mas inscreve no tema que é, à primeira vista, um lugar-comum, uma trajetória transgressora dos pactos sociais de feminilidade.

O sonho de juventude de Hermila era sair de um local que não apresenta muitas expectativas rumo à vida na metrópole acompanhada de um grande amor. A primeira informação que temos a respeito da protagonista já pontua a frustração de estar de volta: ela não se encaixa mais no ambiente da pequena Iguatu. A cidade e a personagem são apresentadas

de forma simultânea e ambas caminham de forma solitária marcadas pelo aspecto da desilusão. Hermila, antes de Mateus a abandonar, já demonstra cansaço com a maternidade. A dinâmica do cuidado tradicional em famílias matriarcais onde os homens ou morrem ou abandonam é revelada na relação dela com a avó e a tia. A mais velha assume os cuidados com a criança assim que eles chegam, demonstrando desenvoltura de quem dedicou uma vida inteira ao cuidado com gerações de filhos, netos e bisnetos.

A relação de Hermila com a maternidade não é uma relação confortável. Seu leite secou, o choro da criança intercala seus primeiros diálogos com a avó e a tia. Da parte dela, o choro insistente de Mateusinho não provoca nenhuma urgência, há uma estafa e uma apatia em relação aos cuidados com o bebê: “Às vezes dá vontade de deixar ele no mato e sair correndo”. Aparentemente bem recebida pelas mulheres de sua família, Hermila nutre um sentimento de deslocamento, de estar incomodando, que não se sustenta por nenhuma das atitudes das outras personagens, que celebram a sua presença e a do bebê. Nos diálogos é revelado que existe uma possível razão para a sensação de desencaixe: ela e Mateus saíram fugidos da cidade, mal se despediram, o que explicita que o retorno de Hermila pode representar, para ela, certo aspecto derrotista de quem tentou sucesso com a migração e não conseguiu. Ela não é nem uma cidadã paulista, tampouco uma cidadã de Iguatu; é uma estrangeira em sua própria terra que decidiu abandonar e depois precisou retornar como se a marca da cidade como seu lugar no mundo não pudesse ser apagada apenas pela sua vontade.

Antes de Mateus desaparecer, sua presença é dada pela ausência. A única imagem dele é a do início, em super-8, e depois por telefonemas em que não se escuta a sua voz, apenas as falas de Hermila que nutrem ainda a esperança neste que foi o seu “maior amor do mundo”. Hermila tenta fazer o tempo passar trabalhando, vendendo rifas de whisky da loteria federal e frequentando festas de forró eletrônico. Nessas festas, conhece Georgina Jéssica, amiga de sua tia que se prostitui, e reencontra João, um ex-namorado. Em seguida, Mateus para de atender aos telefonemas, não chega no ônibus de São Paulo em que deveria estar. Ele some no mundo deixando Hermila com sua ausência. Na ausência concreta de Mateus, João ganha espaço e a trajetória de Hermila parece ser apenas uma trajetória romântica: sair de uma desilusão e encontrar um novo amor.

A esperança por encontrar um lugar no mundo para si é o objetivo central da trama da personagem, visto que a obra não possui um enredo cujo amor romântico é o mais importante para a protagonista. As ações masculinas no filme, como o abandono do namorado, são justificadas pela mãe de Mateus, Marcélia, como sendo naturais já que ele é apenas um menino de 20 anos. Assim, uma característica forte de *O Céu de Suely* (2006) são as relações dessas

mulheres com esses homens. Mateus abandona o filho e a namorada, mas não abandona a mãe. O dinheiro que prometera enviar para Hermila e o bebê, ele enviou para a mãe. Assim desenha-se uma Iguatu que funciona como um reflexo social das relações entre homens e mulheres no restante do Brasil, onde o peso das responsabilidades e cuidados recaem sobre as mulheres, onde elas ficam e os homens partem, como se isso fosse um marcador natural dos gêneros e não um comportamento socialmente construído.

Hermila encontra algum consolo nos braços de João e na amizade com Jessica, já que na sua realidade não há espaço para dar tempo ao sofrimento. Ela trabalha, se ocupa e pouco vemos o impacto psicológico e sentimental do abandono de Mateus. Na sua rotina em um dos seus *bicos*, lavando carros em um posto, Hermila observa a dinâmica de prostituição de Jessica com os seus clientes caminhoneiros. Essa proximidade e observação emulam na personagem uma alternativa de saída, enxergando no seu próprio corpo uma mercadoria rentável para que ela tenha recursos para sair de lá. Nesse momento do filme ela deseja estar o mais longe possível de Iguatu.

Jessica informa à Hermila sua tabela de preços, como faz para trabalhar e o esperado é ver a protagonista se prostituindo nas cenas seguintes, porém ela cria um projeto melhor para que só tenha que se prostituir uma vez. Hermila rifa uma noite com ela, uma noite no paraíso com Suely, como ela se autodenomina para os homens quando faz propaganda de seu negócio. A prostituição, assim como a sedução, são aspectos muito trabalhados na representação de personagens femininas, pois, para muitas delas parece ser a única alternativa para escapar do sistema de dominação patriarcal conferindo algum poder de manipulação da realidade através do uso do próprio corpo.

Como analisado em *Toda Nudez Será Castigada* (1973), essa estratégia não é necessariamente uma marca de poder, já que o mundo patriarcal acaba vencendo com suas forças sistêmicas, mas, para Hermila, a prostituição é um meio de lhe conferir poder financeiro para se deslocar. Ao contrário de personagens que se prostituem como forma de punição moral por alguma má escolha ou que moralizam o lugar que ocupam e almejam o lugar seguro da família tradicional, Hermila não reflete muito sobre essas camadas. Para ela, parece ser somente mais uma rifa e, sobretudo, uma forma de escapar rumo à vida nova. Sua relação com a prostituição não passa por uma lente moralista. Ela negocia seu corpo como um produto, de igual para igual, adentrando um território simbólico masculino, criando assim uma relação dicotômica.

E. Ann Kaplan (2016) explica que os homens são os verdadeiros detentores do poder, pois a eles é concedido o direito de perseguir seus desejos de forma objetiva. Suely parece

exercer esse poder, mas a condição de estar se colocando também como produto cria uma rachadura nessa percepção. Seu objetivo final não é apenas ter uma noite de sexo após ganhar dinheiro por isso; é partir para um novo lugar, porém rifar seu próprio corpo é a única maneira que ela encontra para viabilizar seu desejo. Ela age por puro desejo de escapar; o sexo por dinheiro se torna apenas um meio. O seu poder está mais em como ela lida com a ação em si, do que em seduzir os homens para que eles comprem sua rifa. Na sua relação com João, vemos a personagem exercendo seu desejo sexual verdadeiro. Ela não romantiza essa relação, mas deseja e é desejada por esse homem e se permite viver o relacionamento enquanto elabora seu plano de fuga, mas mesmo construindo essa relação de forma mais racional se comparada com o relacionamento dela com Mateus, ela o questiona se eles ficariam juntos caso ela se prostitua.

Na medida que a rifa vai se popularizando, fica impossível esconder que Suely e Hermila são a mesma pessoa e ela passa a viver alguns episódios de violência. Primeiro ela é agredida por uma mulher em uma loja de roupas. A construção da moral conservadora da cidade interiorana aparece nesta cena: a mulher em questão agride Hermila porque seu cunhado comprou uma rifa com uma *puta* chamada Suely, que parece com ela. A segunda agressão é a de um homem, a quem ela tenta vender a rifa no mercado. Ele é solícito com ela, atende ao flerte, mas na hora que ela revela o que está sendo rifado o tratamento muda e ele a expulsa do local.

A crise aumenta quando a avó dela descobre sobre a rifa e na discussão entre elas o fator que mais pesa são os olhares dos vizinhos. Depois vemos a reação de João quando ele também descobre. Primeiro ele entende essa situação como uma reação dela ao abandono de Mateus, ao passo em que Hermila garante: “eu prefiro ver Mateus atropelado por uma carreta”. Após insistentes pedidos dela para que João suma, ele se coloca no lugar de *macho ferido*, demarcando a situação territorial e afirmando que comprará o bilhete do vencedor. Hermila, para ele, também é posse, sendo esta a forma com a qual João lida com o afeto que diz nutrir por ela. Fora da casa da avó de Hermila, a pressão se intensifica para que ela desista da rifa.

Há um traço hipócrita que marca a relação da comunidade com a rifa de Suely. Os vizinhos ameaçam de que a polícia será acionada e ela será presa, sendo que em todo o filme não vemos nenhuma ação repressiva contra a prostituição que acontece nos estacionamentos e nas festas frequentadas por esse grupo de mulheres. O incômodo gerado por Hermila demonstra que ela ultrapassou um território ao tomar para si as rédeas e distribuir as regras do jogo. Sua rifa é um sucesso. No dia da entrega do prêmio, na tão aguardada noite do paraíso com Suely, vemos que, para Hermila, a condição de objeto na relação sexual é profundamente incômoda.

Ao longo do filme há diversas cenas de sexo entre ela e João, o que dá precedentes para comparar as ações da personagem em um contexto em que ela está servindo apenas.

O ganhador da rifa, dono de sua noite, reivindica o seu *céu*. Ele não se importa com o prêmio, que seria a noite de sexo, ele pede por performance, como se reclamasse seu direito a ter uma noite de sexo com uma representação do que seria a sexualidade feminina. A cena seguinte é marcada pelo céu do sertão que engole a imagem e sublinha a melancolia da personagem enquanto volta para casa. Hermila conseguiu a verba para sua passagem e conseguiu também se aliviar do peso da maternidade, pois a avó pede para ficar com Mateusinho.

Temos a primeira cena com a mesa farta de comida. Em tese, tudo deveria brilhar no céu de Suely, mas ela demonstra uma profunda melancolia, mostrando que alcançar aquilo que se deseja não necessariamente significa alívio. A cena final revela Hermila no ônibus, partindo para o mais longe possível de Iguatu. João segue o veículo de moto, tenta chamar a atenção dela. Ambos, o ônibus em que está Suely e João na moto, somem no horizonte do céu azul de Iguatu com as inscrições da placa que limita o município: “aqui começa a saudade de Iguatu”. Alguns segundos de vazio da estrada seguram a expectativa se o fim da trajetória da personagem será marcado pela desistência de seguir adiante e voltar para casa na garupa de João ou se ela seguirá o seu caminho. João volta sozinho de moto. Essa finalização marca o arco da personagem com o término da sua crença no amor romântico. Ela segue a sua própria estrada, não sem sentir o peso da melancolia de tudo que viveu, não sem saudade de casa, mas também com esperança e energia para conquistar outros territórios.

Hermila é a heroína feminina brasileira dos anos 2000, representante de uma camada da sociedade que ganhou espaço de representação nas telas, mas que socialmente ainda segue invisível. Ela marca o pensamento de uma juventude que ousou sonhar com um novo mundo e não conseguiu realizá-lo, mas ao contrário de viver com a frustração, busca forças para tentar mais uma vez, mesmo que sozinha. As intenções iniciais do diretor eram marcadas por fazer um filme que fosse muito feminino, e Aïnouz o fez sem usar jargões e clichês que marcam as narrativas femininas clássicas. Ela não encontra nenhuma tragédia em seu destino, ela se torna ciente das regras do jogo que regem as relações de gênero e com base nelas cria as suas próprias para conquistar seus objetivos. A protagonista permite-se o desejo e o amor, mas não abandona a liberdade da estrada para vivê-los.

O diretor consegue captar o peso sentimental e psicológico dessas escolhas sem transformá-la em uma heroína fria ou com superpoderes. A força de Hermila se constrói enquanto as suas vulnerabilidades emocionais são postas em questão, o que faz dela uma

personagem única, pois dramaturgicamente não conseguimos encaixá-la em nenhum arquétipo. Ela não é a *mulher guerreira*, nem a *mulher passional*, nem mesmo a *mulher devassa*, é todas elas ao mesmo tempo, e mais: os roteiristas, o diretor e a atriz que interpretou Hermila conseguiram imprimir camadas que a aproximam da condição de ser humano antes de ser propriamente vista como *uma mulher*, construindo uma heroína da realidade que é atravessada por questões, mas não se desvia do seu foco. Por isso concluo a análise das personagens na dramaturgia fílmica brasileira com Hermila, pois ela é uma heroína da obstinação, da desobediência, enquanto dialoga com debates contemporâneos sobre amor romântico, maternidade, sexualidade e prostituição.

Embora melancólico, o desfecho da trajetória da personagem Hermila não é trágico, é cruamente real, mas dentre as personagens escolhidas para a análise, ela é a única que não se conecta ao desfecho trágico. Caso haja algo trágico em seu percurso, seria a realidade da personagem que mostra que Hermila só poderá seguir em frente ao passar pelo processo de objetificação ao rifar-se como uma de suas garrafas de whisky. Em *O Céu de Suely* (2006), a personagem transgride e compõe a sua própria tragédia enquanto o desfecho em si desenha para ela um horizonte de novas esperanças.

As personagens escolhidas são parte da cinematografia brasileira e se conectam aos temas abordados por mim em *Medeia* e *Antígona* pois exemplificam algumas maneiras de *poder desobedecer* que a dramaturgia brasileira oferece, além de algumas causas e consequências para essas desobediências. A dramaturgia brasileira é diversa; seria um trabalho infinito abordar mais exemplos, mas com as três personagens escolhidas, apresento uma estrutura refletida em outras obras e no imaginário do espectador/leitor atento quando a questão é a trajetória de uma personagem feminina.

Dramaturgos não precisam realizar grandes peripécias para criar situações socialmente transgressoras para suas personagens femininas. Como toda escolha dramaturgicamente pressupõe uma escolha política, consciente ou não, preparo a dramaturgia do próximo capítulo buscando a quebra de um padrão que se apresenta como um modelo inconsciente, além de estar movida pela inquietude em responder à questão: e se personagens femininas não fossem necessariamente punidas por serem mulheres ou pelos seus atos de transgressão? E se o destino trágico ou a catástrofe como meio¹³ não criassem as realidades dramaturgicas dessas mulheres que escolho retratar?

¹³ A crítica feminista aponta na dramaturgia, sobretudo na dramaturgia cinematográfica e televisiva, o uso da catástrofe como ponto de virada para as trajetórias femininas, como se para uma personagem mulher exercer a raiva e a ira ela precisasse primeiro ser vítima de alguma ação violenta que justificasse as suas próximas ações.

4 DRAMATURGIA EM PERCURSO

4.1 Processos

“Em última análise tudo é influência nesse mundo.
Cada indivíduo é fruto de alguma coisa”.

(Mário de Andrade em carta para Carlos Drummond de Andrade).

A pesquisadora Cecília Almeida Salles aborda, em seu livro *Redes da Criação: Construção da Obra de Arte* (2006), os processos que envolvem a construção da obra de arte. De uma maneira analítica, a autora aprofunda os temas que envolvem o processo da criação artística, entendendo a obra de arte como “um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente” (Salles, 2006, p. 32). Esmiuçando os processos de diversos artistas a partir de registros e diários, Salles dedica um capítulo da sua pesquisa à importância da relação entre memória e criação. A pesquisadora destaca a relação entre imaginação e memória: nossas memórias interferem diretamente na nossa percepção; ambas interagem por meio de emoções.

A memória nasce a partir de sensações experimentadas por estímulos sensíveis, e para uma experiência se tornar relevante em nossa memória é necessário um estímulo intenso. De outro modo, lembraríamos de todos os fatos vividos. Sendo assim, os fatos que ficam arquivados na memória são frequentemente acessados por artistas das mais diversas áreas durante o processo de elaboração das suas obras. A imaginação também está correlacionada à memória, pois sem as lembranças não existiria imaginação, e as lembranças, por sua vez, são registradas mediante um processo de filtragem no qual a imaginação também faz parte. Imaginação e memória estão diretamente ligadas, o que tornaria o exercício de lembrar um ato criador. Salles aprofunda a questão com exemplos de outros autores e sintetiza:

não há lembrança sem imaginação. Toda lembrança é em parte imaginária, mas não pode haver imaginação sem lembrança. [...] Imaginar é reconhecer aquilo que ainda não é, mas a partir daquilo que foi, daquilo que percebemos e daquilo que vivemos (Salles, 2006, p. 71)

Fayga Ostrower, artista plástica e educadora artística, também dedica um dos capítulos de seu livro *Criatividade e Processos de Criação* (2014) para falar sobre a relevância da memória nos processos criativos: “Ao homem torna-se possível interligar o ontem e o amanhã” (Ostrower, 2014, p. 18). Ostrower também destaca, assim como Salles (2006), o caráter imaginativo da memória: “Nossa memória seria então não factual. Uma memória de vida

vivida. Sempre com novas interligações e configurações, aberta às associações” (Ostrower, 2014, p. 19).

A partir das reflexões provocadas pela leitura dos livros citados acima, debruço-me sobre algumas lembranças dos processos passados em que estive envolvida com as personagens analisadas nesta pesquisa a fim de identificar aspectos da rede criativa na qual a obra está sendo desenvolvida.

O embrião desta pesquisa é a inquietude provocada pela relação de uma artista com duas personagens: Medeia e Antígona. Tais inquietações não são recentes. O envolvimento com os textos começou em exercícios como atriz; depois dirigi uma versão de *Gota D'Água* (1975) e uma versão de *Antígona*. Restava viver como dramaturga a experiência de criar com essas personagens. Nesse processo, recorro, inicialmente, às minhas memórias artísticas e aos registros dos processos que já foram vividos.

Fui aluna do Centro de Formação Artística de Música, Dança e Teatro de Rio das Ostras¹⁴, escola conhecida na cidade apenas por seu apelido *Onda*. Estudei teatro na *Onda* dos 12 aos 19 anos, passando por todos os ciclos e fases até concluir a minha formatura. Nos anos iniciais, conheci os textos *Medeia* e *Antígona* em uma aula de História. Houve fascínio imediato. Anos depois, no mesmo curso, os professores decidiram que o texto condutor das disciplinas do primeiro semestre seria *Gota D'Água*, adaptação de *Medeia*. Eu estava com 16 anos na época e já me entendia como uma pessoa feminista, mesmo ainda sem ter estudado profundamente o assunto, porque sabia que a misoginia seria uma ameaça para que eu continuasse minha vida com autonomia.

Não fui educada para ser uma mulher de acordo com determinado molde. Quando as relações sociais começaram a pressionar para que eu seguisse um modelo de feminilidade, conheci também Medeia, Joana e todo o contexto que essas personagens elucidavam sobre a existência feminina. Não nomeávamos como feminismo o pensamento que nos unia como alunas, porém, todas nós que interpretávamos Joana nos exercícios, percebíamos as camadas sociais que envolviam a personagem. Por isso, talvez, esse tenha sido o semestre de maior proveito em toda a minha formação. As palavras cabiam, não entendia o porquê, mas elas cabiam. Estar no palco com as experiências da Joana ainda tendo tão pouco tempo de vida, não era confortável, mas era possível.

¹⁴ O Centro de Formação Artística da cidade de Rio das Ostras é um projeto mantido pela Fundação Rio das Ostras de Cultura que oferece formação artística técnica com comprovação do MEC de forma gratuita e acessível para a população do município.

Em 2015, já na faculdade de Artes Cênicas, comecei, junto a um grupo de artistas/estudantes da UNIRIO, a estudar o texto de *Gota D'Água* com o intuito de realizar a montagem. Na época, a dramaturgia era apenas um desejo; sentia-me dividida entre as funções de direção e interpretação em projetos da faculdade e a companhia de teatro da qual fazia parte em Rio das Ostras, onde escrevia somente como forma de exercício criativo. Após interromper os trabalhos com a companhia, passei a me dedicar integralmente à UNIRIO. Houve um vazio muito grande e uma consequente vontade de mergulhar em um único projeto. Assim, propus a montagem do espetáculo fora da agenda acadêmica. O projeto reuniu, ao longo de três anos, mais de quinze artistas, entre atores, cenógrafos, músicos e roteiristas. O foco principal do trabalho era a pesquisa do espaço cênico e do trabalho do ator. Como estávamos fora da agenda acadêmica oficial da UNIRIO, não tínhamos prioridade no uso dos espaços, então decidi que o nosso *Gota* seria apresentado no jardim do CLA¹⁵, ambiente fundamental para a integração dos alunos e artistas formados pela Universidade, como mostra o registro fotográfico das Figuras 1,2 e 3.

Figura 1 - *Gota D'Água* (2016) (UNIRIO)



Fonte: arquivos pessoais.

¹⁵ Centro de Letras e Artes da Unirio.

Figura 2 - *Gota D'Água* (2016) (UNIRIO)



Fonte: arquivos pessoais.

Figura 3 - *Gota D'Água* (2016) (UNIRIO)



Fonte: arquivos pessoais.

Assumimos tudo o que surgia como consequência da precariedade como oportunidade criativa e a montagem se tornou uma jornada de pesquisa do ator no espaço. Tínhamos um refletor, uma corda; em algumas versões da montagem bonecos representando os filhos, uma cadeira e muitas horas de ensaio que consistiam em um mergulho nas subjetividades dos personagens e momentos de preparação física e vocal para os atores conseguirem projetar a voz e o corpo em qualquer espaço.

Na primeira temporada ainda estávamos receosos quanto a assumir totalmente o espaço que tínhamos; improvisamos cadeiras para parte do público que fosse formado por pessoas de mais idade, por exemplo, mas o processo é vivo e logo tudo que era supérfluo passou a ser naturalmente extinguido. Fizemos três temporadas, mas nunca deixávamos de estar juntos na sala de ensaio. Começou o ano de 2016 e o Brasil passava por mudanças profundas: um golpe,

rupturas e uma consequente efervescência que se misturava ao medo do porvir. Nesse contexto, o espetáculo voltou para o jardim do CLA e ganhou as ruas, conforme registrado nas Figuras 4 e 5. Praça São Salvador, Cinelândia, ocupação do Canecão; experimentamos diferentes palcos. Ainda com foco principal na relação do ator com o espaço, os debates feministas ficavam nas nossas conversas a partir das nossas inquietações com que o texto tanto de *Medeia*, que fez parte do processo de pesquisa, quanto de *Gota D'Água* (1975) nos provocavam.

Figura 4 - *Gota D'Água* (2016) (Praça São Salvador)



Fonte: arquivos pessoais

Figura 5 - *Gota D'Água* (2016) (Praça São Salvador)



Fonte: arquivos pessoais

Por ter um caráter profundamente brasileiro, era impossível não vermos em Joana e nas vizinhas as mulheres que conhecíamos. Diferente da época do primeiro contato com o texto, eu estava em meio ao processo de me entender como uma mulher feminista, mas ainda não havia

acontecido o *estalo feminista*, como conceitua Sara Ahmed (2022). Não estava ainda no rol das minhas urgências artísticas tratar profundamente sobre o tema. Ainda em 2016, fui convidada a dirigir uma montagem de um grupo de estudos que estava sendo formado em uma produtora especializada em preparação artística. Os participantes da oficina eram pessoas com vivências diferentes, algumas com outras experiências no teatro, outras vivendo sua primeira montagem. O convite foi fruto da pesquisa realizada com a montagem de *Gota D'Água* e o curso garantia uma pauta de um mês no Teatro Maria Clara Machado.

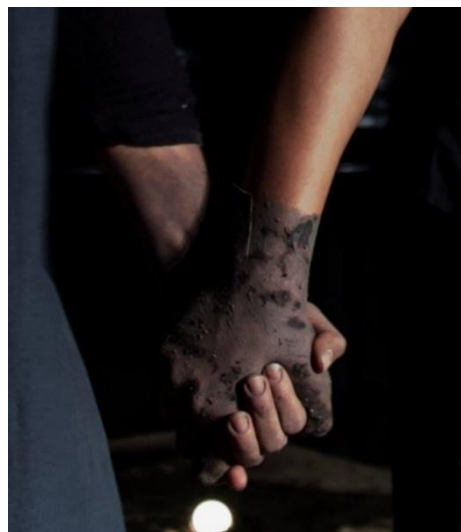
Ao propor a montagem do texto *Antígona*, já havia passado pelo estalo feminista. Ao ler, era inevitável realizar conexões com as pautas feministas que a essa altura ganhavam as redes sociais; diversos coletivos surgiam unindo mulheres de diferentes lugares do Brasil. Foi com *Antígona* que imergi pela primeira vez na pesquisa entre as conexões dos temas abordados pelas personagens clássicas e as urgências apontadas pelas pautas feministas que estavam em debate naquele ano. Trazer esses temas para o espetáculo foi um caminho natural. No decorrer da montagem, o elenco e eu nos reuníamos para conversar e debater também sobre um recorte muito em voga no debate feminista: a violência contra a mulher chancelada pelo estado e as raízes culturais do feminicídio. Assim o espetáculo foi sendo desenvolvido.

Logo no início ficou claro que a personagem principal seria interpretada simultaneamente por duas atrizes para dar ênfase à pluralidade das mulheres. Ver *Antígona* duplicada, confrontando o poder de um único rei que permanecia sentado, diminuído por grande parte da cena, ilustrava uma sensação pessoal; não importava quantas fôssemos, estaríamos vulneráveis aos desmandos de homens minúsculos. Como parte da pesquisa, o elenco trazia recortes de jornais com notícias sobre casos de violência de gênero e a partir disso introduzíamos no prólogo do espetáculo as notícias e manchetes jornalísticas da semana. Por uma questão de logística, assim que o espetáculo estava próximo da estreia, algumas pessoas do elenco saíram do processo, sendo substituídas por atores que participaram da montagem do *Gota D'Água* na UNIRIO. *Antígona* estreou em 5 de julho de 2016 no teatro Maria Clara Machado, como mostra o folder de divulgação na Figura 6.

Figura 6 - *Antígona* (2016)

Fonte: arquivos pessoais/Arte: André Gres.

A concepção visual foi construída pensando no elemento terra (Figuras 7,8 e 9). Os figurinos foram criados para que não remetesse a um período histórico específico, contrastando com o texto que, salvo alguns cortes, foi mantido da forma que estava na tradução de Mário da Gama Kury.

Figura 7 - *Antígona* (2016)

Fonte: arquivos pessoais/Foto: Julia Viana.

Figura 8 - *Antígona* (2016)

Fonte: arquivos pessoais/Foto: Julia Viana.

Figura 9 - *Antígona* (2016)

Fonte: arquivos pessoais/Foto: Julia Viana.

Introduzimos músicas compostas para o espetáculo e fizemos a primeira temporada. Ao todo, foram duas temporadas, entre 2016 e 2017, anos em que passamos por outros teatros e municípios. Em todas as apresentações as manchetes eram renovadas: não havia escassez de notícias sobre os mais diversos casos de violência de gênero. Depois da experiência vivida em *Antígona*, comecei a trabalhar no audiovisual como produtora e logo entendi que o meu lugar nesta linguagem era como roteirista. Participei do desenvolvimento de projetos de algumas séries, mas só em 2019 assinei meu primeiro roteiro de um curta-metragem adaptado para formato de websérie em um projeto do Instagram Brasil, ao lado do roteirista Cláudio Simões com colaboração de Matheus Chatack. O tema de *Onde Está Mariana?* (Figura 10) era também a violência de gênero. Retratávamos, ao longo de 24h, o desaparecimento da protagonista Mariana. A narrativa era concentrada nas mulheres ao seu redor: mãe, irmã, amigas e namorada,

que agora lidavam com a iminência de uma tragédia. No decorrer da narrativa, ficava claro que Mariana merecia as atenções, mas todas aquelas mulheres possuíam também um alvo nas costas justamente por serem mulheres.

Figura 10 - *Onde está Mariana?* (2019)



Foto: divulgação.

A websérie foi publicada em uma conta de Instagram com mais de 10 milhões de seguidores. A repercussão foi grande e os relatos de vítimas que se identificaram chegaram aos montes. Devido a enorme repercussão e por sentir responsabilidade por abordar o tema por meio de uma ficção, mas em uma plataforma na qual o público não escolhe necessariamente o que assistir, sentimos necessidade de criar um material informativo com entrevistas. Convidamos uma advogada e uma psicóloga para participarem, pessoas que passaram pelo lugar de vítimas e familiares. A resposta para a primeira pergunta elaborada para a advogada já foi completamente frustrante (a pergunta foi: “em caso de violência contra mulher no ambiente doméstico, a quem essa mulher pode recorrer?”). A burocracia do procedimento nos assustou. Ficou evidente que mulheres em situação de vulnerabilidade social que não podem sair dos lares que compartilham com os agressores estão à mercê de um sistema que não avança com a devida agilidade.

O material foi gravado, mas não foi divulgado, não chegou a estrear, pois a pergunta central foi respondida com desesperança. Dali em diante, deixei o tema e comecei a refletir profundamente sobre os limites da dramaturgia ao tratar de certos temas. Não acredito que existam limites rígidos, mas é fundamental desenvolver certa consciência para não revitimizar corpos que já são alvos de violências. Acreditava que se houvesse certos cuidados, como não

filmar violências explícitas e trabalhar o ponto de vista para ser sempre o da vítima, estaríamos seguros para abordar o tema, porém, ao distribuir a obra em uma rede que, ao contrário do cinema ou do teatro, não foi pensada e desenvolvida para a exibição de uma obra de ficção, percebemos que tais cuidados não eram suficientes. Alguns temas exigem, ao menos para o que tenho em vista, trabalhar, enquanto artista, camadas de outras fontes de pesquisa. Tendo em vista o meu desejo por analisar a representação de personagens femininas para entender como através delas posso aprofundar questões presentes no meu desenvolvimento como mulher, preciso primeiro estabelecer quais camadas temáticas planejo trabalhar e somente depois disso estabelecer a metodologia para a criação da obra. As recordações provenientes das experiências de montagem dos espetáculos *Gota D'Água* e *Antígona* e da escrita do roteiro de *Onde Está Mariana?* aparecem como um referencial para nortear a ficção que se estabelece a seguir.

4.2 Diários do processo - Ideias iniciais

Os diários criativos são um mapa que uso para organizar a profusão de ideias que determinados temas despertam. Trechos de leituras, notícias, músicas, desenhos, impressões sobre filmes e peças, tudo que reverbera é anotado, pois assim consigo realizar um processo de filtragem para que as camadas da obra sejam escolhidas. Nesse processo, muitos trechos e memórias particulares aparecem, por isso não colocarei as páginas na íntegra; vou me limitar a colocar aqui como registro as lembranças e pensamentos relevantes para a criação do argumento. Como artistas contemporâneos, possuímos determinadas liberdades para trabalhar com mesclas de linguagens. A dramaturgia que desejo construir conecta duas personagens clássicas do teatro em um cenário contemporâneo brasileiro sobre a lente da linguagem do cinema. De partida, já coordeno essas camadas referentes às linguagens trabalhadas. Construindo esse mapa, dou vazão às primeiras inquietações que me levaram a cursar o mestrado. As anotações foram realizadas entre agosto de 2022 e agosto de 2024 (Figura 11 e 12).

Figura 11 - Diários de Criação

/ /

agosto de 2022 - início do mestrado

Começo o mestrado movida por uma curiosidade: e se Antígona e Média se encontrassem? Não como mulheres de um período distante, e sim, como personagens contemporâneas, carregadas de toda carga simbólica que possuem. Se Média e Antígona fossem brasileiras e vivessem aqui na minha rua, e por acaso se encontrassem na padaria ou na mesa do Mello's, o que aconteceria? Como seria?

A minha curiosidade é fruto da análise dos símbolos que essas personagens representam. Como trabalho com a carga política dessas personagens, é isso que torna elas interessantes e eternas.

Os embates vividos por elas são familiares, e o familiar é político. Se Média convencesse Antígona tentaria dissuadi-la da ideia de pôr a própria vida em risco em troca do direito de enterrar o irmão morto. Porém, não deixaria Antígona se curvar.

Creontes são sempre os mesmos. Média sabe. Creontes querem nos ver mortas. Média entende que sobreviver é desobedecer uma ordem.

Fonte: arquivos pessoais.

Figura 12 - Diários de Criação

A GENTE SE VINGA VIVENDO QUE É MAIS DO QUE SOBREVIVER

Fonte: arquivos pessoais.

Pensar o *familiar* como algo político despertou em mim uma *chave* que eu estava ignorando até então. Para colocar essas personagens lado a lado, eu precisaria estar também ao lado delas. Todo processo criativo demanda uma carga de lembranças e memórias. As particularidades dos lugares onde cresci sempre saltam aos meus olhos quando escrevo, seja por uma história que aconteceu comigo ou por algo que vi acontecer. Minha família é repleta de narradores maravilhosos e por sorte tenho boa memória. O que fica de registro, é claro, é fruto das minhas percepções da época misturadas com a minha imaginação que está a serviço da construção desse encontro entre os símbolos de Antígona e Medeia. Assim, fui impregnada pela ideia de pensar o lugar possível para essa dramaturgia, lugar no sentido de *espaço geográfico*, como mostram os registros das Figuras 13, 14 e 15.

Figura 13 - Diários de Criação

/ /

Ainda sobre o lugar.

Buscando referências nas minhas memórias pessoais, percebi como foi maluco crescer entre Rio das Ostras, Juiz de Fora, Maricá e Cabo Frio.

Com exceção de Juiz de Fora, que na época já era uma cidade de porte médio, as outras, todas no RJ, eram muito hostis para crescer sendo uma memima. Juiz de Fora não era um paraíso, mas a hostilidade era diluída em outros setores. Nas cidades menores a hostilidade era mais visível, pelo menos nas cidades onde morei. Havia uma sombra nos rodeando, nossas famílias recebiam os cuidados.

Os casos de violência contra mulheres e meninas não eram oficializados, contabilizados, noticiados. Diziam que não divulgavam para não atrapalhar o turismo.

Sabíamos através de sussurros. Alguns desafiavam: se são tantas vítimas assim, onde elas estão? Quantas conhecemos? Acreditava não conhecer nenhuma, isso me confortava. Um dia, soube que eu sempre conhecia uma vítima. O conforto passou. Eu a conhecia desde sempre, mas não falavam sobre o assunto. Não era adequado falar sobre isso.

Fomos educadas a não falar em voz alta sobre o assunto.

Figura 14 - Diários de Criação



Fomos educadas a mão andas sozinhas, a mão passar perto de terrenos baldios, (naquela época eram muitos).

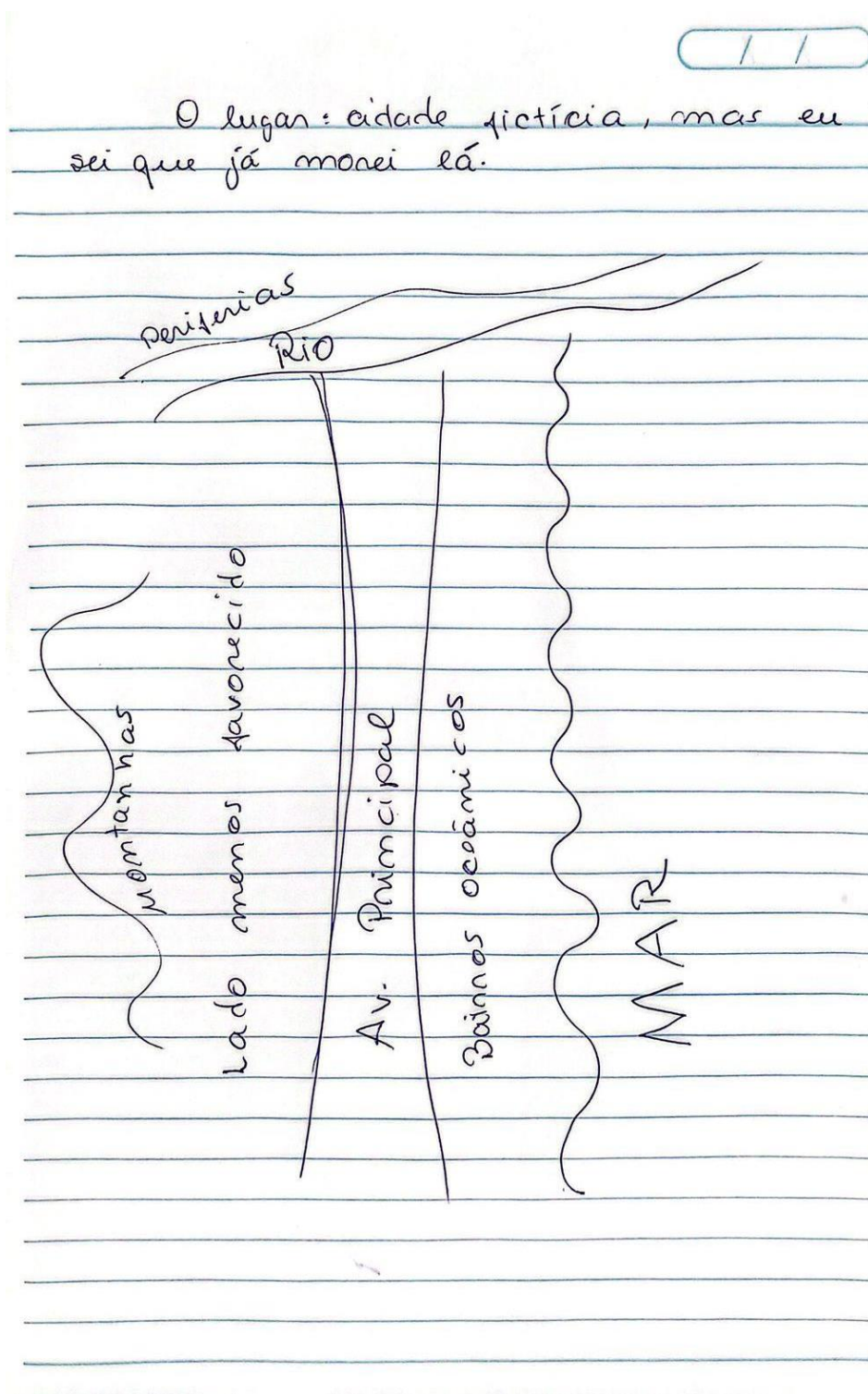
Aconteciam ondas de casos, na 5ª série a condonadora passou em todas as salas impondo às meninas para tomarem cuidado com um cano Gol branco.

Boato ou caso oficial? Quem ia pagar para ver? A orientação era simples: meninas, mão andem sozinhas. Meninos, acompanhem as meninas que precisam andar sozinhas. Foi a primeira vez que senti um alvo guardado em mim.

Nenhuma experiência é isolada.

Conversando com uma conhecida que cresceu na serra, soube que ela também odiava andar sozinha na rua e era orientada pela mãe a mão passar perto de bares ou de qualquer outro lugar com grande concentração de homens.

Figura 15 - Diários de Criação



Fonte: arquivos pessoais.

A região onde passei a maior parte da minha infância já era, entre os anos 90 e 2000, um lugar predominantemente religioso, o que muitas vezes sobrecarregava a nós, meninas, já

que equilibrar todas as proibições demandava um dispêndio de energia (Figuras 16 e 17). Obedecer era fundamental para estar segura no plano espiritual e material em que homens eram predadores. Pensar uma Antígona e uma Medeia nesse contexto reconstrói o sentido da desobediência que elas expressam.

Figura 16 - Diários de Criação

/ /

Uma linha que separou desde cedo os alvos e os outros.

Ao mesmo tempo, a igreja proibia: usar calças compridas ou shorts, ouvir ou assistir conteúdos 'mundanos'.

Uma vez, em um domingo, estava em casa usando calças de moletom e almoçando arroz com carne moída, a comida estava muito quente. Duas 'irmãs' da nossa igreja nos visitaram de surpresa. Fiquei nervosa, com medo que vissem as minhas calças. Engoli a comida rápido para me esconder logo. Não consegui e ainda queimiei a garganta e a língua. Ainda precisei esperar elas saírem para pedir ajuda e um copo d'água. Minha mãe ainda brigou comigo: a casa era nossa, ali eu podia vestir o que quisesse. Ali.

Nunca fui proibida de nada dentro de casa, mas sabia que as tias 'irmãs' jalavam pelas nossas costas. Nessa noite sonhei que uma cobra mordeu meu pé. Conte para o meu pai, ele aprendeu com seu avô muçulmano a dar bastante atenção aos sonhos. Ele me ouviu e ficou pensativo, depois de um tempo perguntou: saiu sangue depois que a cobra mordeu? Sim, uma gota. Ele ficou aliviado, pois o vovô Mahmud

Fonte: arquivos pessoais.

Figura 17 - Diários de Criação

/ /

dizia que sonho de machucado, se aparecesse sangue, era sinal de um mal que seria unremediado. Até hoje não sei se isso é verdade ou se ele tentou me deixar mais calma. Fato que anos depois ainda presto muita atenção nos sonhos e no sangue.

na mesma época sonhei que a minha irmã era atacada por cachorros no pátio da igreja. Não me assustei, lembro de ver sangue. No mesmo ano fomos 'expulsos' da congregação, sem muitas explicações. Não fiquei triste, em todos os sonhos com a igreja eu via sangue. O mal seria unremediado.

Fonte: arquivos pessoais.

Entendendo que esses elementos estariam presentes, conectei essas lembranças a outras inquietações. Quando dirigi *Antígona* no teatro, o material jornalístico foi um ponto importante

para dar o tom daquilo que pretendíamos abordar. No processo de criação atual, as manchetes chegaram primeiro (Figuras 18, 19 e 20). Uma indicação de uma plataforma de streaming me levou a ouvir um podcast da Folha de São Paulo sobre um caso que eu não lembrava. O *Caso das 10 mil* aborda um fato de 2007 em que uma clínica de aborto clandestina é desmontada. A clínica, antiga na cidade, funcionava sob as vistas grossas de todos, atendendo mulheres de diferentes realidades sociais. Os prontuários das pacientes não foram protegidos, não se sabe muito de qual setor é a responsabilidade, mas com os dados expostos e arquivados, além de lidar com familiares, maridos e com a sociedade em geral julgando as decisões delas, as mulheres que utilizaram os serviços da clínica foram indiciadas. A princípio, 10 mil mulheres. Dessas, 2 mil responderam processo. Além de ser um tabu no Brasil há anos, o tema do aborto vem sendo agenciado como pauta política com interesse de gerar pânico moral. Como fruto desse movimento, vivemos em 2024 uma onda de ataques aos poucos casos em que a decisão pelo procedimento é garantida por lei.

Figura 18 - Diários de Criação

Deus notícias:

10 mil mulheres foram processadas em 2007 por realizarem abortos em uma clínica clandestina. Na cidade do Ocoai todos conheciam a clínica e seus serviços. Mulheres ricas e pobres eram atendidas. Um político religioso, kardecista, de um partido de centro-esquerda resolveu transformar o caso em exemplo punindo a médica responsável e as pacientes. Os arquivos da clínica foram expostos, nomes, datas, endereços, detalhes se tornaram de conhecimento público. De 10 mil nomes, 2 mil mulheres foram processadas, o restante foi prescrito. 2 mil mulheres processadas. Nenhum homem.

Uma chamada por trás da sobrecarga materna, um passo antes de medeia existe a obrigação legal de ser mãe caso engravidar. Antes de medeia existe uma lei. Um ESTADO. Um EDITO.

Figura 19 - Diários de Criação

(/ /)

O CRM está tentando desobrigar médicos a realizar abortos mesmo em casos de abortos respaldados por lei.

A maternidade não é uma obrigação.
Existem opções. Adoção.

Quando comecei a entender meu projeto de pesquisa o país inteiro só falava sobre o caso da atriz que, vítima de estupro, optou por disponibilizar a criança para adoção. Ela foi exposta, julgada.

Pergunta: existe uma ficção social em torno da maternidade. Pode a ficção ser uma aliada contra essa 'ficção' social? A dramaturgia pode contribuir para o desmonte dessas ficções sociais?

Figura 20 - Diários de Criação

/ /

O movimento pioneiro. Estão querendo votar em caráter de urgência a PL 1904, que prevê pena de homicídio simples para aborto após 22 semanas, inclusive em casos em que o aborto é garantido por lei.

Pode uma sociedade que ainda não entendeu o tema como uma urgência de saúde pública, se responsabilizar por mulheres como a personagem do filme 'Saint-Omer'?

Medeia entra no argumento como símbolo da luta antimaternalista.

Antígona → luto.

Quais são os nossos corpos insepultos?

Após conhecer o *Caso das 10 mil* por via do podcast e do livro *Isoladas* (2011), das pesquisadoras Evanize Sydow e Beatriz Galli¹⁶, entendi que Medeia ainda reverbera na minha trajetória artística pelo incômodo que ela provoca na contemporaneidade por renegar o lugar da maternidade. Não se trata de equiparar o infanticídio cometido pela personagem à realidade contemporânea de mulheres que recusam o lugar idealizado da maternidade compulsória, mas de traduzir através das necessidades atuais da luta de mulheres, que objetivam buscar avanços em pautas como a legalização do aborto, a representação da recusa maternalista que Medeia representa. Não é o assassinato que torna Medeia uma personagem intransitável pelo terreno da empatia do público, são seus atos que vão em sentido oposto ao que uma sociedade maternalista exige das mulheres. Fosse Medeia uma personagem do gênero masculino, o tabu não existiria. Seus atos não seriam endossados, mas seriam analisados de forma menos passional. Na própria Bíblia, no livro de Gênesis, um dos pedidos de Deus a Abraão é o sacrifício de seu único filho. Abraão não hesita, leva Isaque até o local de holocausto. Ele é impedido por Deus de matar seu filho, mas não hesitaria em fazer para provar a sua fé. Ninguém nega a paternidade e a humanidade de Abraão. Sua história é contada em um livro que visa doutrinar fiéis em um determinado segmento religioso, porém algumas mulheres bíblicas não escapam do julgamento por parte de quem conhece as escrituras, mesmo elas estando apenas a serviço do mesmo Deus que pediu o filho de Abraão como holocausto.

Assisti também a algumas adaptações cinematográficas de Medeia (Figura 21), o que reverberou pelo meu processo criativo e me levou até o filme *Saint Omer* (2022).

Em relação à representação de Antígona nessa dramaturgia, busquei inspiração também em dados publicados por jornais (Figuras 21,22, 23 e 24).

¹⁶ Publicado de forma independente e disponível para download em: <https://caterinas.info/wp-content/uploads/2018/04/Isoladas-%E2%80%93-A-hist%C3%B3ria-de-oito-mulheres-criminalizadas-por-AADS.pdf>.

Figura 21 - Diários de Criação

/ /

Assisti ao filme *Saint Omer* (Alice Diop),
uma recente adaptação de Medéia.

A diretora/roteirista poderia ter chegado
ao mesmo ponto que 'Anatomia de Uma
Queda Chegada'. É um filme de tribunal,
também. Baseado em fatos reais,
mostra o julgamento de uma imi-
grante ilegal que vivia escondida na
casa de um francês anos mais velho,
com quem teve uma filha. Aprisionada
no apartamento com a bebê, ela sai
de casa com a criança e a abandona
em uma praia, ocasionando a morte
da menina. Novamente a questão é:
quem são os responsáveis pela morte
da criança? Uma escritora acompanha
o julgamento pois está interessada em es-
crever uma adaptação de Medéia. Com
o avançar do julgamento há um espelha-
mento da relação da escritora com
a própria mãe e da história que se
desenrola no tribunal. Larence, a mãe,
é uma imigrante senegalesa, a escritora
também descende de imigrantes. Ela po-
dia ter sido aquele bebê. Um bebê a que
todos clamam por justiça, mas que
não possuía em sua condição ilegal
nenhum direito quando ainda em
vida.

Figura 22 - Diários de Criação



Uma imagem me perturba:

Antígona reivindica o direito de enterrar o irmão.

- Em Anacaju, uma mulher trans foi enterrada como homem cis. Antígona lutaria para enterrar a irmã dignamente.

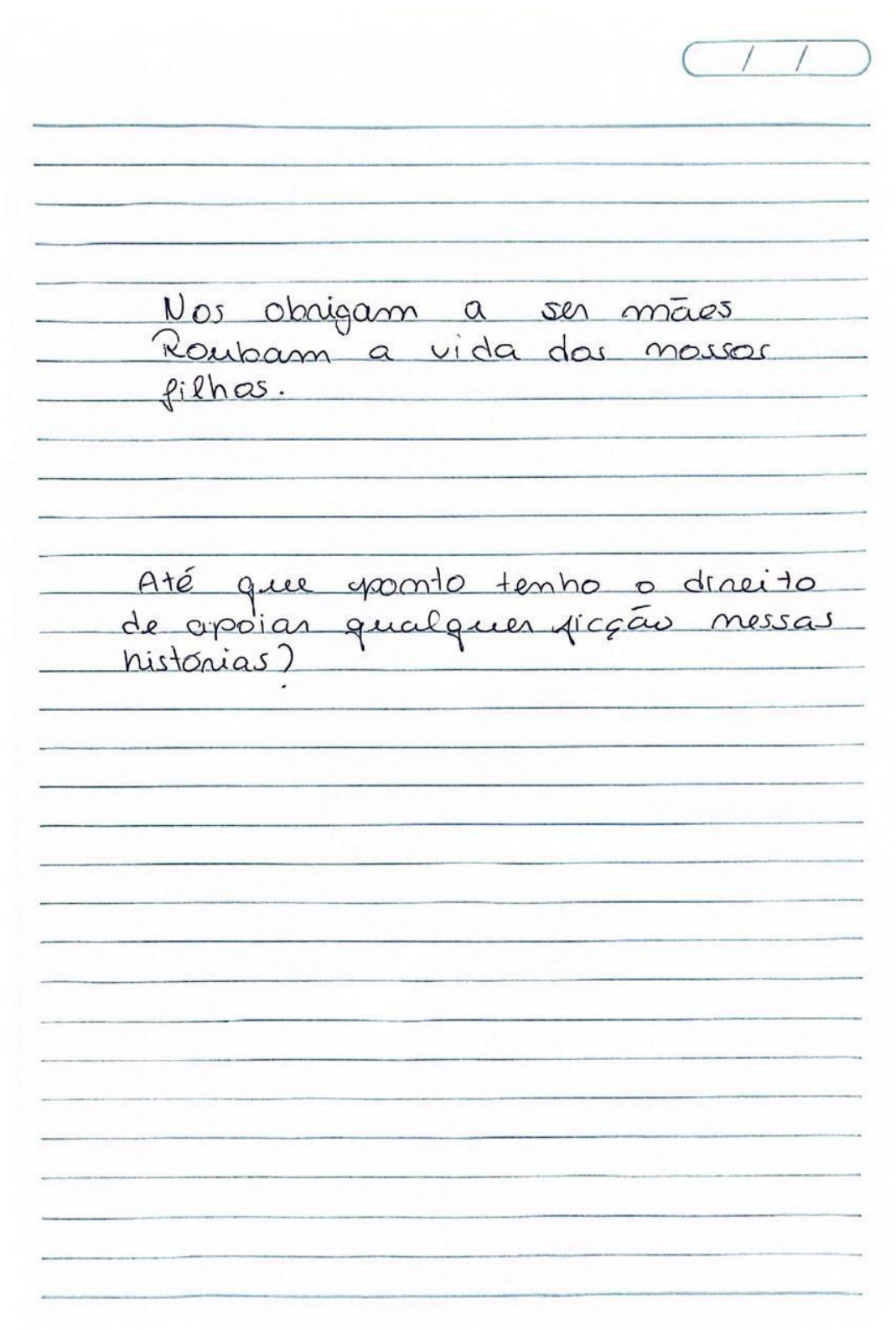
- Há mais de 100 pessoas desaparecidas desde a Ditadura. Corpos insepultos.

- Há 17 anos uma criança desapareceu após ação da PM em Goiás.

- Davi Fiuza, Salvador. Foi colocado em um carro durante uma ação policial. 16 anos. 'Eu preciso esperar como toda mãe. Hoje é o primeiro passo para que a gente tenha vitória sobre isso, e a principal vitória mãe é a crua, mãe é o ódio, é poder dar um funeral para o meu filho.'

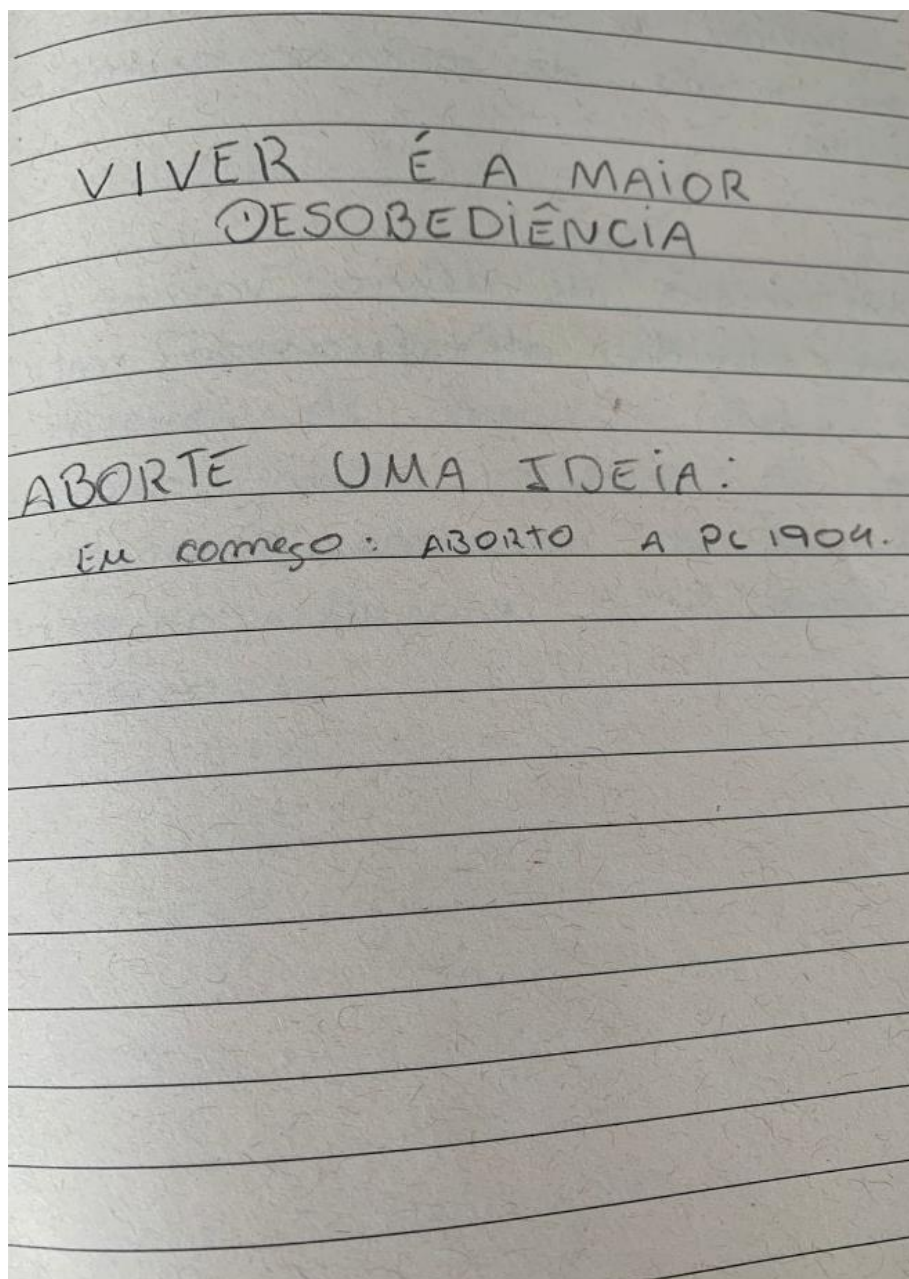
17 PMs participaram da abordagem. 7 foram denunciadas por sequestro e cárcere privado. (Fonte: G1)

Figura 23 - Diários de Criação



Fonte: arquivos pessoais.

Figura 24 - Diários de Criação



Fonte: arquivos pessoais.

Entre as notícias selecionadas, as que transcrevi para o diário foram as que provocaram maiores reverberações. A primeira, por se tratar do óbito de uma mulher trans que teve sua identidade de gênero desrespeitada até mesmo na hora do sepultamento, foi descartada por uma escolha artística de não retratar pessoas trans pelo viés da morte em minhas obras. Por muitos momentos houve dúvidas sobre os limites da criação artística partindo de fatos jornalísticos tão

cruéis. De uma maneira ou de outra, por escolher trabalhar com as tragédias que selecionei, a crueldade estaria presente no texto. Há uma conexão trágica entre os temas abordados com a adaptação de Medeia e Antígona: uma sociedade que nos obriga a ter filhos, que domina o corpo da mulher como uma fábrica de mão de obra ao mesmo tempo que essa mesma sociedade escolhe até onde vai o direito de vida e morte de cada um. É um sistema movido pela Necropolítica, então a única forma de construir uma dramaturgia que vá contra essa política é retratando mulheres vivas.

A partir desse exercício de pesquisa em jornais e dessa decisão de quebrar a lógica da tragédia desviando essas mulheres do caminho da catástrofe, alguns esboços de diálogos foram construídos (Figura 25 e 26).

Esboços narrativos foram construídos, alguns aproveitados, outros descartados (Figura 27, 28, 29, 30, 31, 32 e 33).

Figura 25 - Diários de Criação

/ /

Uma imagem

mesa de bar. Antígona e Média tomam um chope no fim do dia

M- Você não vai fazer nada.

A- E deixo meu irmão assim, exposto? Vou enterrar, sim.

M- Você precisa de uma estratégia.

A- Eu tenho. Vou enterrar o corpo dele com dignidade.

M- É depois? Morre por causa disso?

A- Se for esse o meu destino.

M- Você tá com a visão turva de mãos?

A- você tem irmãos?

M- (silêncio. Bebe o chope de um gole só)

A- Só quem tem família sabe.

M- Eles usam essa desculpa pra nos matar.

A- Morta meu pai, morta minha mãe, jamais poderia ter outro irmão

M- Pode ter filhas ou se contentar com a irmã que te sobrou.

A- você tem filhas?

M- Deis.

A- E eles estão com quem?

M- (para o garçom) Meu irmão, traz mais uma pra favor. Viu, chamei o garçom de irmão. Devo morrer por ele?

A- não cansa de ser assim? Sograha?

M- Eu tenho a mim. Um brinde. (brindam)

Não morra.

Figura 26 - Diários de Criação

/ /

A - Pode ser o meu destino.

M - Pode ser o seu destino viver.

A - O final da tragédia é a catástrofe.

M - Estar viva já é uma catástrofe.

não precisa morrer.

— " — " — " —

Antisoma jamais conversaria com
Medeia sabendo do seu passado.

Antisoma reivindica direitos com
base em laços familiares.
não entenderia Medeia.

Figura 27 - Diários de Criação

/ /

Logline: 3 mulheres. Dara, Estela e Rosa unidas por um crime. (Unidas contra um crime?)

Dara: (17 anos) - perdeu a mãe. Para não ser enviada junto ao irmão de 14 anos para um abrigo, e sem ter quem assuma a guarda deles, assume a função de sustentar a casa e cuidar do irmão. Os irmãos contam com o apoio de uma vizinha. Falta pouco para Dara completar 18 anos.

Estela: Estela tinha um futuro brilhante. De família humilde, apoiou-se nos estudos e buscou sua independência. Ainda adolescente, teve uma mudança em sua nota de vida ao apaixonar-se. Grávida, terminou o ensino médio e casou-se. Dedicada à nova família, a vida de Estela sofreu mais um desvio quando passou a ser constantemente traída pelo parceiro, que mal cumpria com suas obrigações domésticas. Necessidades, fome e uma nova gravidez tornaram as coisas mais difíceis para

Figura 28 - Diários de Criação

/ /

ela. Estela voltou para a casa da mãe que a acolheu. levou Estela a uma clínica conhecida para sigilosamente interromper a nova gestação. A médica responsável sempre está disposta a fazer condições especiais para as mulheres mais humildes.

Anos depois, a mãe de Estela deixa claro o peso de sustentar filha e neto. Estela faz bicos, mas sonha com a estabilidade de um cargo público. O sonho se concretiza com a aprovação em um concurso para guarda municipal. Estela sai para comemorar com amigas, encontra um ex-mamorado e engravida. Em estágio probatório teme precisar parar mais uma vez com seus planos para se dedicar a uma nova gestação. Mais uma vez, reconhece a clínica que sua mãe lhe apresentou anos antes.

Já exercendo suas funções, durante uma ronda de rotina, Estela vê o caso de dois colegas da guarda abandonarem um adolescente. Pelo ponto de vista dela vemos o menino sendo levado pelos guardas. Por ser novata, ela nada questiona. Um dos guardas pergunta ao garoto por sua mãe. O menino permanece calado. Os guardas liberam Estela e outro guarda novato.

Figura 29 - Diários de Criação

1 / 1

Estela se retira. O garoto é o irmão de Dona.

Dona: a partir do desaparecimento do irmão, Dona movimentou tudo o que pode para encontrá-lo.

Estela: enojada diante de sua própria falta de atitude, Estela entra em um processo emocional difícil, em que se vê entre a culpa e a responsabilidade de ajudar Dona. O desaparecimento do garoto passa para segundo plano na vida pública da cidade. Um escândalo envolvendo o fechamento da clínica de aborto e o vazamento dos dados das pacientes ameaça a reputação de Estela.

Estela é duplamente massacrada por um sistema, mas representa também a ideia de que para algo terrível acontecer, basta que as pessoas 'bom' se caleem.

Figura 30 - Diários de Criação

/ /

Quando conhece Estela, Dona entende que ela é uma criminosa, tanto por ter se cobrado diante do crime contra seu irmão, quanto por ser uma das mulheres que usaram os serviços da clínica de aborto.

Dona representa um lado das jovens periféricas que se orientam por vieses conservadores sem perceber que essa linha de pensamento é a causa de muitos de seus males.

Dona: eu quero saber onde tá o corpo do meu irmão.

Estela: eu não fiz nada.

Dona: mas sabe quem fez, sabe onde procurar

Estela: não tenho nada com isso.

Dona: você vai ser presa. matou meu irmão que nem matou seus filhos.

Estela: cala a boca.

Dona: vou ficar na sua porta até achar o meu irmão.

Figura 31- Diários de Criação

Outra imagem.

- começa da prisão

Estela durante o banho de sol, nenhuma detenta se aproxima dela. Do outro lado da pátio, uma mulher mantém os olhos fixos em Estela.

— " — " —

não dá para abraçar medeia e Antigona como uma dualidade.

Cada uma é um mar de intenções (tensões).

O que eu busco: uma história sem heróis, sem heroínas, sem maniqueísmo. Não é para ler e amar os personagens. É para incomodar, para pensar 'não gosto dela' ao mesmo tempo que pensa 'somos parecidas'.

O leitor (público seja o que for), a parte interlocutiva que não acompanhou a criação da obra desde o início, possui o vício do julgamento. Isso atrapalha a função "espelho" da ficção.

Figura 32 - Diários de Criação

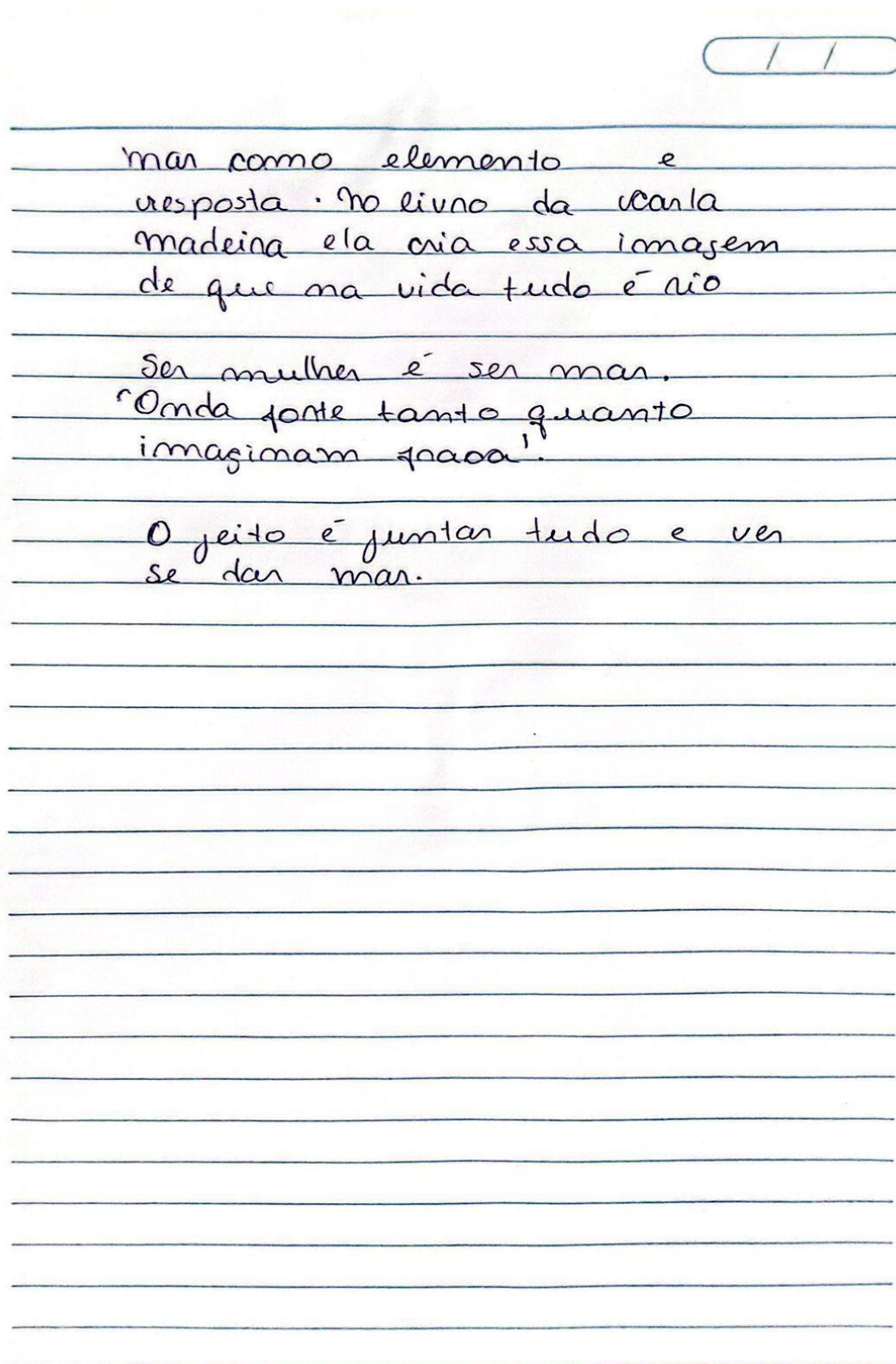
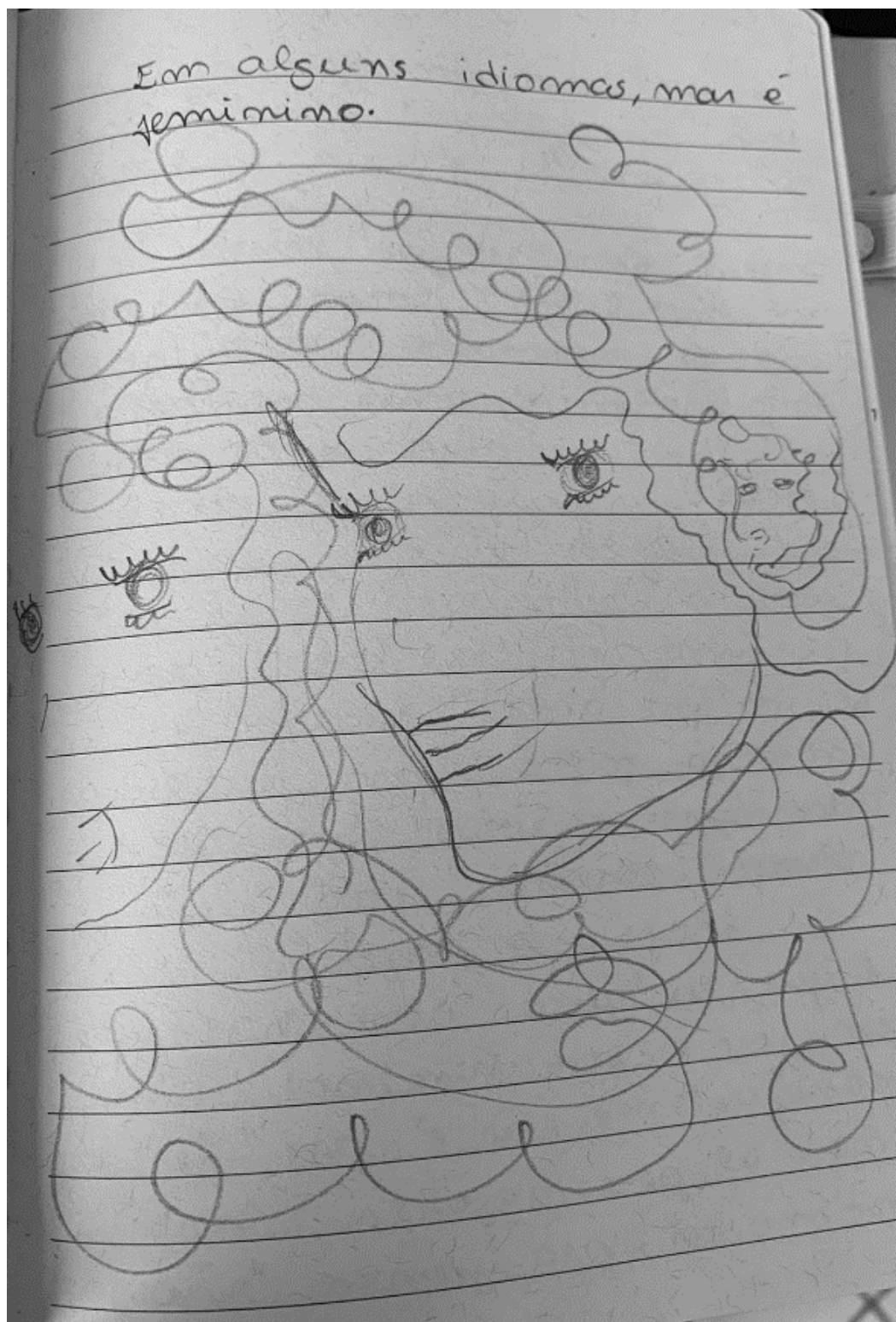


Figura 33 - Diários de Criação



Fonte: arquivos pessoais.

O mar foi um elemento presente nas imagens que foram escritas. Após o primeiro tratamento do argumento decidi que esse seria o título da obra. De todo jeito, Medeia e Antígona voltam em forma de ondas, inundando o meu processo criativo de tempos em tempos. A região que inspirou a cidade fictícia construída também tem o mar como presença e ameaça, já que é uma região que sofre com os avanços do mar. Barragens são construídas e destruídas pelas ondas a cada época de ressaca.

A partir dos caminhos, seleções acabaram sendo feitas. Pesquisar um tema onde, em parte, você é objeto da pesquisa, é enriquecedor e enlouquecedor em certa medida. Olhar para Medeia e Antígona é olhar no espelho, mas não me ver sozinha; é enxergar camadas de gerações de mulheres da minha família cujas histórias conheço de cor e entender que há uma marca em comum entre nós. Nenhuma experiência é individual, mas não precisamos olhar para muito longe para reconhecer semelhantes. Assim, Tebas, Corinto, Niterói, Rio e Rio das Ostras se misturaram nas teias dessa rede criativa, e assim consegui desembarcar na cidade das Medeias e Antígonas que crio a partir dessa mistura de experiências pessoais e acadêmicas. Terminei o segundo capítulo perguntando: e se o destino trágico ou a catástrofe como meio não criassem as realidades dramáticas dessas mulheres que escolho retratar? Já respondo: não é possível separar as tragédias cotidianas do fio dramático que ligará as narrativas.

4.3 MAR - Narrativa e personagens

“MAR” é uma história em formato de longa-metragem que fala de mulheres que poderiam ser você, ou qualquer uma, mas são elas que nos apresentam uma rede de acontecimentos onde escolher o caminho correto é difícil. Estela, Dora e a Mulher-monstro vivem na mesma cidade; em comum só o fato de serem mulheres e enfrentarem cotidianamente as dificuldades de uma sociedade patriarcal. São personagens baseadas em fatos jornalísticos misturados com experiências de mulheres conhecidas que, de alguma forma, me emprestaram suas experiências.

4.3.1 Premissa

Na Região dos Lagos, interior do Rio de Janeiro, as paisagens exuberantes das praias se misturam com as questões do crescimento populacional e urbanização que afetam diretamente a vida dos seus habitantes. É nesse contexto que conhecemos Dora e Estela, mulheres que apesar de morarem na mesma cidade, começam o filme sem se conhecer. Dora mora em uma região

de periferia, na margem esquerda da rodovia, longe das praias e da vida turística da cidade. Aos 17 anos, Dora assume as responsabilidades por sua vida e de seu irmão de 14 anos após o falecimento da mãe. Dora acoberta o fato de ser menor de idade para não ser levada com o irmão para alguma instituição de menores.

Estela é a filha única de uma *quiosqueira*. Cresceu com o peso de ser alguém para tirar a mãe da vida dura do quiosque, e por isso sempre considerou a educação o principal caminho, mas ao se apaixonar por Igor, seu amigo de escola, a vida de Estela dá uma guinada em outro sentido. Acreditando no amor eterno e grávida, eles passam a morar juntos. A vida de casal, as dificuldades e o puerpério acabam enfraquecendo a ilusão do amor romântico. Igor já não leva a família que construiu a sério. Cansada de vê-lo com uma vida normal enquanto a dela estagnou e grávida do segundo filho, Estela volta para a casa da mãe. Igor jura jamais abandonar a filha, já que não sabe do bebê que está no ventre, mas o critério de presença dele não é compatível com as reais necessidades da protagonista.

Simone, mãe de Estela, leva a filha em um lugar antigo e muito conhecido por ela: uma clínica de tratamento ginecológico que realiza, há anos, abortos clandestinos. Atendendo mulheres ricas e pobres da região, a médica Dra. Ana Belarmino executa seu trabalho sob as vistas grossas das pessoas da região. Estela é atendida e interrompe a gravidez do segundo filho. Anos depois, Estela, já em estágio probatório como Guarda Municipal, volta ao local para interromper uma nova gravidez indesejada. Nessa época, a cidade está em polvorosa com o caso da Mulher-monstro, uma viúva que vivia sozinha com os filhos na região da colônia de pescadores procurada pelo assassinato dos meninos.

A cidade, de maioria cristã, está às voltas com o assunto. A Polícia procura pela mulher em todos os lugares possíveis, temendo que seja encontrada pela população sedenta por fazer justiça com as próprias mãos. Essas três mulheres, Estela, Dora e a Mulher-monstro, estarão conectadas até o fim da trama, pois assim como em uma fileira de dominós, os movimentos de uma, derruba as outras. A história é contada pelo ponto de vista de Estela, a primeira personagem a ser apresentada. Através das suas lembranças, a narrativa passa para Dora e depois para a Mulher-monstro e assim cria-se um esboço de uma história que poderia ser a de qualquer uma de nós.

4.3.2 Personagens

- a) Estela: recém aprovada no concurso para Guarda Municipal e mãe solo. Estela conta com o apoio da mãe Simone desde que Igor se separou dela. Muito determinada a ter um futuro, esconde das pessoas uma vergonha particular: os dois abortos que realizou. Disposta a esquecer os episódios e recomeçar, Estela coloca sua chance de ter uma vida segura à frente do seu senso de justiça. Um passo em falso a leva a ficar envolvida em uma rede perigosa de crimes;
- b) Dora: prestes a completar 18 anos, ela se vira como pode para cuidar do irmão Bruno, de 14 anos. Eles vivem clandestinamente, sem ir à escola, por exemplo, pois por serem menores de idade precisariam ter uma pessoa responsável por eles e desde que a mãe os abandonou, vivem sozinhos, não conheceram o pai. Alguns vizinhos e pessoas da igreja que frequentam ajudam, mas ninguém se responsabiliza inteiramente por eles. Após o irmão ser assassinado brutalmente, Dora luta incansavelmente por justiça e pelo direito de dar um fim digno para o irmão;
- c) A Mulher-monstro: não sabemos o nome dela, apenas que era uma viúva de um pescador que enlouqueceu após se ver sozinha no mundo com os dois filhos. Após matá-los, ela desaparece e é caçada pela população da cidade e pelas autoridades. Apenas no fim saberemos que ela se chama Maria e quais foram as motivações que a levaram a cometer os infanticídios;
- d) Simone: mãe de Estela e *quiosqueira*. Ao ver a filha perdendo o futuro brilhante que a espera para viver a mesma agonia que ela ao ser mãe solo, Simone não mede esforços para garantir que a vida de Estela seja diferente;
- e) Bruno: irmão de Dora. Ansioso para poder contribuir com a renda familiar, aceita sair com um amigo para vender picolés, mas encontra em seu caminho os colegas de profissão de Estela. Bruno desaparece e meses depois é encontrado morto.
- f) Dra. Ana Belarmino: parte de uma das mais influentes famílias da região, ela possui uma clínica referência em saúde da mulher que esconde, *por baixo dos panos*, atividades ilegais como a realização de abortos. Quando o caso vem a público, ela e milhares de ex-pacientes passam a responder criminalmente;
- g) Guarda Gimenes: integrante da Guarda Municipal. Famoso por exagerar nos poderes que lhe são concedidos;
- h) Guarda Pereira: integrante da Guarda Municipal;
- i) Guarda Souza: integrante da Guarda Municipal.

4.4 Argumento MAR

Imagens do mar. Silêncio. Ondas fortes batem nas pedras. O mar azul cristalino, cheio de movimentos, contrasta com o silêncio. Várias imagens de diversos ângulos da mesma praia. Uma mulher, bastante abalada, entra vestida no mar. Lava as mãos ensanguentadas, grita devido à dor provocada pelo contato dos ferimentos com a água salgada.

Fusão para casa de Estela. Um despertador toca incessantemente. A casa é simples, mas bem cuidada. Estela acorda a filha, Clarinha, de 8 anos. A menina, sonolenta, levanta-se. Estela arruma a criança com um uniforme. Ajeita uma mochila, prepara uma merenda. Sai batendo a porta da casa. Na rua, a menina arrasta uma mochila de rodinhas por um calçamento falhado, tropeça algumas vezes. A mãe pede para que ela tenha atenção. Na porta da escola, avisa: “Hoje sua avó vem te buscar. Vai passar o dia com ela no quiosque. Legal, né?”. A menina dá de ombros, entra correndo na escola.

Andando pela orla, Estela vê um grupo de pessoas, um burburinho e carros da polícia. Uma mulher avisa ao policial: “Ela não estava bem não, desde que o Antônio se foi. A rua toda ouvia os gritos dela, o dia inteiro, todo dia. Os meninos não eram assim, parecia nem que tinha criança em casa de tão bonzinhos. Dois anjinhos, tadinhos”. Estela vê dois corpos cobertos com a proteção preta do IML sendo colocados em uma ambulância. Corpos de crianças. Estela fica enjoada, vomita. Um homem a ajuda: “Conhecia a doida, é?”. Estela sinaliza que não com a cabeça. O homem prossegue no assunto: “Mulher mostra, matou os *mininos* dela e sumiu”. Estela pergunta: “Matou por quê?”. O homem se surpreende: “Tem por que uma coisa dessas não”. A polícia dispersa os curiosos, Estela segue o seu caminho.

Em outra parte da cidade, mais humilde, com casas baixas e sem acabamento, Dora, 17 anos, separa algumas balas e doces em uma caixa. Bruno, 14, observa: “Me leva, eu posso vender do outro lado da pista”. Dora nega: “Não, se alguém da guarda aparecer cobrando autorização, o que você faria?”. Bruno pensa, responde: “eu sairia correndo. Pularia no mar e nadava”. Dora caçoa do irmão – ele não sabe nadar. Dora caminha pela rua de terra. Bruno, em casa, fica entregue ao tédio. Vê uma fotografia velha onde ele e Dora, muito pequenos, cantam parabéns em volta de um bolo. Ao lado, uma mulher sorri.

Na sala de espera de uma clínica, Estela aguarda seu nome ser chamado. Um rádio noticia incessantemente o caso da *mulher mostra que matou os filhos e desapareceu*. Estela escuta as frases soltas: “Ela estava para ser despejada da casa. Não saía há semanas. As crianças não apareciam na escola, o que levou os professores a procurarem notícias. Assim encontraram

os corpos na casa, que estava com ordem de despejo da prefeitura. Naquela região o mar avança, a casa estava condenada. Vizinhos avisam que não era esse o motivo, e sim a construção de um empreendimento turístico. A população está revoltada. Revoltada com a prefeitura, revoltada com a mulher. As autoridades temem uma caça às bruxas”. *Estela Ramos Carvalho*, finalmente seu nome é anunciado.

No consultório, atrás de uma mesa, vestida elegantemente, Dra. Ana a espera: “Já nos conhecemos?”. Estela responde que sim, pois há quatro anos precisou fazer o mesmo procedimento. Apressada, ela explica que foi um deslize, um descuido, estava feliz e saiu para comemorar com amigos. Passou no concurso da Guarda Municipal, terá um futuro, finalmente terá uma vida segura. Excedeu-se nas comemorações, o corpo falou mais alto, saiu com um ex-namorado e então, começou a sentir os enjoos. Começando no novo emprego, Estela teme que uma gravidez atrapalhe a tão aguardada estabilidade financeira e profissional. Ela não pode ficar grávida justo agora, em que se adapta à nova rotina e finalmente consegue ter um pouco de fôlego financeiro. Não pode ficar grávida, mesmo já estando. Não pode ter um filho. Já tem uma menina que precisa muito dela. Agora é diferente, poderá pagar pelo procedimento. A sua mãe não precisa saber: “Dra. Ana, a minha mãe não sabe que vim”. A médica entrega um formulário. Não está ali para julgar, está para prestar um serviço. Orienta: “Há alguma dúvida quanto ao uso de contraceptivos?”. Estela fica ofendida, não é mais uma menina, é uma mulher, sabe como as coisas funcionam. “A pílula falhou. Não tínhamos camisinha, eu estava bêbada, confiei na pílula. Tomo todos os dias, no mesmo horário, coloco até despertador. Não sei como falhou”. A médica continua: “Tomou alguma medicação diferente?”. Estela pensa. Flashback dela em casa, se revirando na cama, olha o relógio, liga a Tv., desliga a Tv, tenta ler uma apostila de concurso. Pega um comprimido em uma cartela. Fecha os olhos. Fim do flashback.

“Foi um período estressante antes do concurso. Tive muita insônia, usei um remédio que a minha mãe tinha”. A médica alerta que alguns medicamentos podem atrapalhar a eficácia dos anticoncepcionais, mas que Estela não precisa se envergonhar. Quase ninguém pensa nisso, quase ninguém sabe.

Estela deitada em uma maca, Dra. Ana e uma assistente com roupas cirúrgicas. No ponto de vista de Estela, a luz que está sobre a maca fica desfocada até o breu tomar conta da tela.

Casa de Estela, noite. Sozinha, deitada na mesma cama na qual a vimos acordar, ela sente dores. Morde a ponta do lençol, arfa, chora. Vai até a janela, abre para respirar um pouco da brisa que vem do lado da praia. Na rua, vê uma mulher que Estela não sabe ser A Mulher-monstro caminhando na escuridão. Ao perceber que Estela a observa, a mulher corre. Amanhece. O mar da primeira cena agora está cinza e revoltado. As ondas batem contra as pedras;

o céu e o mar cinza se fundem. Estela chega ao batalhão da Guarda Municipal. Em reunião, o superior avisa que as ruas ao redor da casa onde aconteceu o crime hediondo precisarão ser patrulhadas. Há risco de invasão e depredação, a guarda precisa zelar para que a rua e os patrimônios municipais sejam protegidos. Ao fim da reunião, Gimenes, um guarda mais antigo, vai até Estela: “Saudade de você, hein”.

Flashback de uma festa na praia, luzes, som alto, uma amiga de Estela grita: “Um brinde a minha amiga que passou nesse concurso e agora é uma autoridade”. Gimenes, ao lado de Estela, dá um beijo nela. Flashes dos dois juntos.

Fim do flashback. Estela desconversa: “Preciso ir, é dor de cabeça. Dormi mal”.

Estela e mais dois guardas patrulham a rua. Souto, uma guarda que como ela ainda está em estágio probatório, reclama: “Por mim deixava era quebrarem tudo, se não estragarem nada da rua, a gente não tem é nada a ver com o assunto”. Estela: “Já acharam ela?”. Souto: “Não, como que pode bicho, eu que sou mãe não consigo entender”. Estela: “Não tem nada para a gente fazer aqui”.

No centro da cidade, Estela patrulha uma praça. Dora vende balas, a guarda finge que não vê. A menina sorri em agradecimento.

Dora caminha pela orla da cidade, olha com desejo para os salgados em uma vitrine no quiosque de Simone. Simone pergunta se ela quer um, Dora nega. Simone diz que é de graça: “Tá frio hoje, ninguém vai chegar na praia. Leva que você faz até um favor pra mim”. Dora ganha dois. Observa no quiosque, Clarinha, a filha de Estela, sentada em uma mesa desenhando.

Na casa de Dora, ela serve um dos salgados para Bruno, que reclama que não aguenta mais ficar em casa. Dora o manda se arrumar, eles vão à igreja. Pequena igreja, um pastor canta um hino, os fiéis se emocionam, entre eles, Dora. Após o culto, Bruno e Neto, seu melhor amigo, conversam. Neto: “O vereador falou que me dá quinze reais se eu fizer” Bruno se empolga. “Será que ele me dá um dinheiro também?”. Neto dá de ombros. Cléber, o vereador eleito com a promessa de auxiliar o bairro, sai do culto. Fiéis ao seu entorno, ele sorri. Neto e Bruno vão até ele. Bruno: “Eu posso fazer esse serviço aí também?”. O vereador se afasta um pouco do grupo maior e conversa com os meninos. Cléber: “Tudo bem, mas ninguém pode saber que eu que tô mandando vocês lá. É um serviço de Deus, temos que fazer com cautela”; ele tira as notas do bolso e entrega para os meninos. Dora chama Bruno, ele esconde rapidamente as notas na roupa.

Mais um dia começa na casa de Estela, mas dessa vez não é o barulho insistente do despertador que a faz levantar, e sim batidas insistentes na porta. Sonolenta, ela abre a porta. É

Simone, possessa. Ela traz um papel nas mãos e questiona: “Grávida de novo?”. Estela respira fundo.

Corte de continuidade: Estela e Simone sentadas na mesa pequena da cozinha. Estela busca palavras: “Já tá resolvido”. Simone parece envergonhada: “Não te levei lá pra você ficar fazendo isso sempre, tem que ter juízo”. Estela: “E você acha que eu gostei? Eu precisei. Como que eu ia criar mais uma criança sozinha?”. Simone corta a fala da filha: “Sozinha não porque eu nunca te virei as costas”. Estela: “Mas não é obrigada a ficar criando meus filhos”. Simone: “Igor ligou, tá querendo ver a menina”. Estela: “Por que ele não falou comigo?”. Simone: “Diz que a esposa de agora tem ciúmes de você”. Estela: “É claro que ele pode ver a filha dele. Não ajuda com nada, mas pelo menos distrai a menina”. Clarinha, com voz sonolenta chama a atenção delas: “Vovó?”. A menina corre para o colo de Simone que sorri, abraçando a neta.

Na casa de Dora, ela faz o café da manhã, serve Bruno. Reclama, a manteiga estava muito cara, vai ser pão seco mesmo. Bruno entrega para ela a nota de vinte que ganhou. Dora dá um cascudo em sua cabeça: “Tá metido com o quê, moleque?”. Bruno pede calma, diz que arrumou um bico, coisa com o vereador Cléber, da igreja, gente de confiança. Dora se acalma: “Então ganhou isso trabalhando?”, Bruno confirma, com um movimento de cabeça. Dora devolve o dinheiro: “Vai buscar manteiga então e fica com o resto. Precisa ajudar em nada aqui não. Vou pegar mais uma cesta básica na igreja e com o que tem a gente se vira. Tá acabando, mais um mês faço 18 e arrumo um emprego de verdade e você vai voltar pra escola. Agora vai”. Bruno sai.

Bruno corre pela rua de terra, vê um grupo de pessoas ao redor de uma mulher, jogam pedras, lixo. Neto está no meio e ele vai até o amigo. Neto: “Tão falando que é a Mulher-monstro. Bora lá”. Eles seguem o grupo, a mulher grita, diz que a estão confundindo com alguém, até que chega um policial e afasta as pessoas, que continuam com os gritos de “monstro”, “assassina”. Bruno e Neto observam e especulam: “Não é ela não.” Neto: “E como sabe?”; Bruno: “Essa aí não tem cara de monstro não”. Ambos afastam-se da confusão. Neto: “Até bom que não seja ela. A gente se encontra hoje assim que o sol se pôr, hein”; Bruno: “Tô ligado”.

Dora na fila de distribuição de cestas básicas. Escuta Conceição comentar: “Bateram na mulher e tudo, e não era a monstra, imagina se todo mundo começa a atacar tudo quanto é mulher na rua por causa dessa história?”. Outra mulher argumenta: “Mas a polícia tá muito lenta, se a gente não vai atrás, o que é dessa cidade? Tá amarrado, é a última trombeta”. Dora percebe uma movimentação em um terreno baldio próximo. Chega a sua vez, ela pega a cesta. Caminhando pela rua de terra que circula o terreno, ela percebe mais movimentação. Coloca a

cesta no chão e entra no terreno para ver. Não encontra nada. Volta para a rua de terra. Percebe que o saco da cesta básica está arrebentado e que levaram alguns biscoitos. Dora se irrita, junta tudo apressadamente e segue seu caminho. Câmera corrige, no terreno, os olhos da mesma mulher da cena anterior, um deles brilhando por trás das folhas de uma planta. Junto ao peito, os pacotes de biscoitos.

O sol se põe na cidade. Estela, Gimenes e Pereira patrulham a rua da casa do assassinato. No carro, escutam o rádio: “A mulher cercada por populares nada tem a ver com o caso”. Gimenes: “Tá todo mundo ficando maluco, isso sim”.

Na casa de Dora, Bruno avisa que vai sair. Dora pergunta detalhes de onde ele vai e afinal, o que é esse trabalho que ele arrumou. Bruno diz que o vereador pediu pra não contar. Vai ajudar a levar gente nova pra igreja. Pede para a irmã ficar despreocupada, vai e volta com Neto, de bicicleta. Bruno sai.

Neto conduz a bicicleta com Bruno na garupa. Chegam na rua da casa da Mulher-monstro. Neto tira uma tinta em spray da mochila. Sacode o produto, tira a tampa e antes de jogar o primeiro jato, hesita. Neto: “Como que é pra escrever mesmo?” Bruno: “No fim dos tempos o amor de muitos esfriará.” Neto: “Você toma conta e eu escrevo. Acho melhor ser aqui no chão, vai ficar com mais cara de sinal de Deus”. Bruno: “Tem que colocar também o final, ‘ainda dá tempo de pedir perdão e o livro com o versículo’”. Neto concorda. Neto começa a escrever no chão da rua de pedras, Bruno vigia. Um carro da guarda entra na rua. Bruno avisa, Neto diz que está quase acabando. Bruno o manda acelerar. Dentro do carro, Gimenes observa os meninos. Gimenes: “Porra, no fim do dia ter que lidar com pichador é foda”. Pereira: “Só fingir que não viu”.

O carro se aproxima gradativamente, Bruno e Neto saem correndo. No carro, Gimenes: “Vamos dar um apavoro nesses moleques”. Estela: “Como assim?”. Gimenes: “Um *sustinho* pra eles ficarem espertos”. Estela: “Para esse carro, não vou fazer nada disso não. Vou fotografar a ocorrência e reportar no batalhão”. Gimenes: “Você faz parte da corporação agora, tem que aprender a relaxar”. Estela: “Para o carro”. Gimenes para. Estela desce.

Bruno e Neto correm, Neto reclama: “Porra, minha bicicleta”. Bruno: “Esquece essa bicicleta, corre”. Os dois são cercados pelo carro da guarda que Gimenes conduz. Gimenes e Pereira vão até os meninos. Eles estão sem as identificações nos uniformes. Gimenes: “Olha, dois novos artistas”. Neto: “A gente apaga, moço, pode deixar”. Pereira: “Apaga? Depois de sujar a rua, o patrimônio da cidade você acha que é só apagar?”. Gimenes (para Neto): “Vocês moram onde?”; Bruno: “No Goiamum”. Gimenes: “Entra no carro que a gente vai ter uma conversinha com a mãe e o pai de vocês”. Bruno se desespera. Neto vai para o carro, Bruno

permanece parado. Gimenes olha o menino e grita: “Bora, garoto”. Bruno não se mexe. Gimenes questiona: “Qual nome da tua mãe?”. Bruno responde: “Edinéia”. Gimenes: “Então bora tomar um café com a dona Edinéia, ela vai adorar saber que o filho dela é um artista”. Bruno permanece parado. Gimenes vai até ele, Bruno empurra o guarda e sai correndo. Gimenes fica possesso, corre atrás de Bruno. Pereira cai na risada, Neto aproveita e corre na direção oposta. Pereira não vai atrás dele. Entra no carro e vai na direção de Gimenes e Bruno. Neto consegue recuperar a bicicleta e pedala.

Estela caminha e vê o carro da guarda passando em alta velocidade. Corre na mesma direção. O carro, conduzido por Pereira, chega até Gimenes e Bruno, Gimenes derruba o menino. Bruno cospe no rosto do guarda. Gimenes fica fora de si. Estela chega até eles. Estela: “Solta ele, Gimenes”. Gimenes se vira para ela, ela estranha o fato dele estar sem a identificação no uniforme. Gimenes: “Porra, não é da tua conta, não pediu pra ir embora, vaza.” Pereira: “Deixa que a gente resolve, vamos levar o menino para casa. Mora no Goia, sabe como é”. Estela: “Eu vou com vocês”. Gimenes se levanta, Pereira se aproxima para continuar segurando Bruno. Gimenes: “Vai pra casa cuidar da tua filha. Isso aqui é trabalho pra homem”. Estela olha Bruno no chão, o menino tem um olhar de desespero. Estela: “Vão levar ele pra casa, só isso?”. Gimenes: “Claro”. Estela dá as costas.

No caminho de volta, passa pela rua que Bruno e Neto picharam. Câmera em zenital a mostra passando pelas inscrições *no fim dos tempos o amor de muitos esfriará. MATE/...* a inscrição é interrompida com um borrão de tinta.

Gimenes coloca Bruno de pé. Gimenes: “Qual rua que você mora?”. Bruno: “Moço, não me leva pra casa não, minha mãe nem tá lá”. Pereira: “Cala a boca garoto”. Bruno empurra Pereira, dá um chute entre as pernas dele, corre. Gimenes vai atrás dele, empurra Bruno no chão, possesso, desfere socos contra o rosto do menino. Pereira corre e aparta o colega. Pereira vê a tinta em spray presa na cintura de Bruno. Pereira pega a lata.

Em um píer, Bruno, com o rosto pintado pela tinta, olha com ódio para os dois homens. Gimenes e Pereira o mandam ir embora. Bruno, com raiva, diz que chamará a polícia: “Vão te pegar, Gimenes”. Pereira (para Gimenes): “Putá que o pariu”. Gimenes se aproxima de Bruno de forma ameaçadora. Gimenes: “Vai, pode chamar a polícia, mas vai nadando”. Gimenes empurra Bruno do píer. Bruno se debate na água. Pereira: “O moleque sabe nadar, isso é cena”. Os dois dão as costas.

Passagem de tempo. A Mulher-monstro recolhe a camisa de Bruno que ficou no píer. Olha para o mar. Sem sinal do menino.

Em casa, Dora estranha a demora de Bruno. Ela tenta se distrair lendo a Bíblia em voz alta: “Naquele tempo, muitos ficarão escandalizados, trairão e odiarão uns aos outros, e numerosos falsos profetas surgirão e enganarão muitos. Devido ao aumento da maldade, o amor de muitos esfriará”.

Amanhece. Estela chega no Batalhão. Antes de entrar no carro da guarda, vê uma mancha de sangue. Estela vai até Gimenes e Pereira: “Que que vocês fizeram?”. Gimenes: “Nada, nem deu pra levar os meninos em casa, saíram correndo e deixamos pra lá.” Estela: “E o sangue no banco de trás?”. Gimenes: “Olha aqui, você ainda não foi efetivada, vou te dar uma dica. Fica pianinho e para de fazer pergunta de assunto que não é seu”.

Dora acorda, percebe que adormeceu na mesa da cozinha sobre a bíblia.

Dora bate na porta da casa de Neto. Nalva, mãe do menino, diz que ele está em casa sim. Dora pergunta para Neto onde está Bruno, ele diz que não sabe. Conta o que aconteceu: “O vereador pediu pra gente escrever umas coisas na porta da casa da Mulher-monstro, pra ficar claro que Deus não ia perdoar ela. A gente só foi fazer isso. Apareceram dois guardas, correram atrás da gente e falaram que iam trazer a gente em casa pra falar com as nossas mães e o Bruno não quis vir”. Dora fica nervosa, Nalva ampara a menina. Dora: “Ele não queria mostrar que a gente não tem mais mãe. Se eles soubessem iam separar a gente. Que que eu faço?”. Batidas na porta da casa. Nalva abre. São Gimenes e Pereira, sem as identificações.

Eles dão bom dia, Neto se encolhe ao ver os dois. Gimenes: “Bom dia, garoto. A gente queria dar uma palavrinha com a mãe do teu amigo, aquele de ontem. Onde fica a casa dele?”. Nalva se adianta: “E onde tá o menino?”. Dora observa em silêncio, com receio de dizer qualquer coisa. Pereira: “Ele correu da gente. Seu filho e ele estavam por aí depredando patrimônio da nossa cidade. Por isso a gente quer falar com ele e com a mãe”. Nalva: “O menino não voltou para casa. A mãe dele tá viajando”. Gimenes: “Avisa a ela também pra ficar de olho, e a senhora também, vamos deixar passar dessa vez só na conversa, mas da próxima é multa”. Os guardas saem. Dora: “Eu preciso achar meu irmão”. Nalva: “Vamos na igreja, a gente fala com o pastor. E você (para Neto), fica em casa, não abre a porta para ninguém. Esses guardas dessa cidade acham que tem mais poder do que tem, tratam a gente que nem lixo”.

Estela monitora a rua do assassinato. Vê agentes de limpeza apagando a pichação. Estela faz o mesmo percurso do dia anterior, vê uma mancha de sangue na calçada onde se despediu de Gimenes e Pereira. Estela vai até o bairro Goiamun, pergunta em uma padaria se uns meninos foram levados pela Guarda Municipal por lá. Ela vê Dora, reconhece a vendedora de balas. A menina está com os olhos tristes, entra com Nalva na mesma padaria. Nalva e Dora estranham a presença de mais uma Guarda Municipal no bairro, desconfiam. Estela pergunta às mulheres

sobre um menino que foi levado pela Guarda para casa, no dia anterior. Dora faz menção de responder, Nalva a interrompe: “Seus amigos vieram aqui mais cedo. A gente falou com eles”. Nalva sai da padaria puxando Dora pela mão.

Dora procura a polícia. Na delegacia, ela é descredibilizada. Primeiro, por ser menor de idade. Ela continua firme: “Meu irmão desapareceu, até a Guarda Municipal sabe. Eles iam levar ele pra casa, mas ele acabou fugindo deles”. Delegado: “então é isso, o menino fez besteira e fugiu. Quando foi?”; Dora: “Ontem”. Delegado: “Menina faz o seguinte, volta; se ele ficar mais de uma semana sumido... menino quando faz besteira é assim mesmo. Não tenho como deslocar ninguém, tá todo mundo procurando a Mulher-monstro”.

Estela, sozinha em casa, penteia os cabelos após o banho. Pensa na noite anterior. Barulho de chave na porta de sua casa, ela se assusta. É Igor, com Clarinha dormindo no colo. Igor: “Eu achei que você não estava, usei a chave que fica na mochila dela”. Estela pega a filha do colo dele. Corte de continuidade: na pequena mesa da cozinha, Estela recostada na bancada da pia, Igor sentado, bebendo uma cerveja: “Vou casar, dessa vez certinho mesmo, papel passado. Vou poder estar por perto, e até ajudar mais com dinheiro. Não que você esteja precisando, tá bem de vida agora”. Estela: “Eu não preciso mesmo não, mas a sua filha sim. Melhor você ir ou sua mulher pode encrencar”. Igor: “Ela não encrenca não, ela é uma pessoa boa. Pior é o pai dela, ele me vigia o tempo todo, mas vai me dar um emprego, topou receber a Clarinha. Eu queria que você pensasse nisso, na guarda compartilhada”. Estela: “Não sei não. Foram oito anos, ela não vai se acostumar”. Igor: “A menina me adora, você sabe. Vou indo, é isso. Estou de volta na área, não sou um covarde, sei das minhas responsabilidades. Só não poderia fazer mais antes”. Estela: “Eu também não podia fazer nada por ela, mas fiz, criei, eduquei, e agora você volta com o trabalho já praticamente feito?”. Igor: “Só pensa, Estela. Eu não vou ficar discutindo não, eu quero paz”. Estela vira o copo de cerveja. Na sala, sem conseguir dormir, liga para Gimenes. Estela: “Quer vir aqui?”.

Na varanda da casa de Estela, Gimenes e ela bebem uma cerveja. Gimenes está alterado, Estela percebe que algo está errado, tenta se aproximar. Estela abraça Gimenes, que por um momento se envolve, mas a afasta. Estela pressiona: “Você não tá legal. Não gostei do jeito que você falou comigo mais cedo.” Gimenes ri, um riso meio desesperado: “Aquele moleque filho da puta”. Estela: “Uma criança praticamente, por que ele te desestabilizou tanto?”. Gimenes não responde, olha para Estela e a beija. Estela afasta. “Você não tá legal. A gente pode só conversar”. Gimenes: “Não vim aqui pra conversar”. Estela: “Então pode ir embora.”.

No quarto de Estela, Gimenes e ela se beijam deitados na cama, mas ele, muito bêbado, acaba dormindo. Ela o observa, adormece. Breve passagem de tempo. Acorda ouvindo um

barulho de choro, ele sentado na cama, chora. Estela: “Essas coisas acontecem”. Gimenes, sempre de costas para ela: “Soquei a cara dele. Ele ouviu meu nome, ele sabia quem eu era. Não podia deixar ele escapar. Eu nunca matei ninguém. Tô com medo”.

Dia. Dora, na igreja, conversa com o pastor. Pastor: “Vou falar com o vereador, não pode ficar um menino daqui sumido e ninguém fazer nada. Vamos imprimir umas fotos dele, espalhar por aí. A gente vai encontrar o Bruno”. Dora: “Foi o vereador que pediu para eles picharem o chão. Por quê?”. O pastor, envergonhado: “É o slogan da campanha dele, de reeleição. Ele quer usar o caso da Mulher-monstro pra se promover e colocar Deus no meio disso”. Dora: “O senhor sabe disso e anda com esse homem pra cima e pra baixo?”. Pastor: “ele fez boas coisas pela nossa igreja”. Dora: “Por causa dele que meu irmão sumiu. Se ele não ajudar, eu denuncio”. Pastor: “Não denuncia não, Dorinha. Eles são grandes, nós somos minúsculos”. Dora: “Então Deus não existe? A gente não pode nem querer ter fé?”. Pastor: “Não foi isso que falei. Vou orar para o seu coração se aquietar”.

Dora, sozinha em casa, arruma as poucas roupas de Bruno. Tenta comer, mas ao pegar o pote de manteiga, não consegue.

Na casa de Estela, ela toma café com Gimenes e Clarinha. Somente os ruídos dos talheres e pratos e de Clarinha rindo com as brincadeiras de Gimenes. Estela manda a filha escovar os dentes. A sós, ela desabafa: “Vocês precisam encontrar o menino.” Gimenes em silêncio. Estela: “Ele devia saber nadar, uma hora ou outra ele aparece e vai ser pior pra você”. Gimenes continua em silêncio. Estela: “Ele vai aparecer vivo ou morto”. Gimenes dá um murro na mesa. Gimenes: “Olha aqui, eu não sei do que você tá falando, cala a sua boca que não vai sobrar pra você. Mas tenta qualquer gracinha que eu te esmago com um dedo só. Eu tava fazendo o meu trabalho, fiz o que era certo”. Gimenes sai. Estela, trêmula.

Quiosque de Simone. Estela chega acompanhada de Clarinha e carregando algumas mochilas. Simone e Estela conversam enquanto a menina brinca dentro do quiosque. Estela: “São só uns dias. Não vou mandar ninguém procurar vocês, principalmente da Guarda. Vou eu mesma visitar vocês todos os dias e buscar ela na escola”. Simone: “E pra quê isso?” Estela: “Pressentimento de que lá em casa não é mais tão seguro”. Simone: “Não entendo, mas ajudo sim”. Estela: “Mãe, se você soubesse de uma coisa errada, você denunciaria mesmo sabendo que tudo o que você lutou tanto para ter pode falhar? Você arriscaria sua vida para fazer uma coisa certa?”. Simone: “A vida não. Não tendo filho pequeno para cuidar”. Estela fica pensativa.

Dora caminha com uma cesta básica. No meio da rua de terra, a Mulher-monstro aparece com a blusa que era de Bruno estendida. Dora deixa a cesta cair no chão. Mulher-monstro:”

Ele não sabia nadar”. A mulher solta a camisa no chão e vai embora caminhando lentamente. Dora pega a camisa e vê que ali enrolada nela, está a identificação do uniforme de Gimenes.

Estela monitora uma praça, Gimenes e Pereira passam encarando-a. Estela continua o trabalho. Carros da polícia passam apressados, param em frente a clínica de Dra. Ana. Estela se aproxima para ver o que está acontecendo. Dra. Ana sai algemada. Os funcionários são impedidos de entrar no local.

Dora vai até a casa de Nalva, bate no portão, chama, grita. Ninguém atende. Um vizinho avisa que Nalva e o filho não estão mais lá: “Foram embora de manhãzinha”. Dora vai à igreja, o pastor conversa com o vereador. Dora explode em fúria. Pergunta se o vereador sabe do desaparecimento de Bruno, mostra a identificação do guarda. Ele e o pastor dizem que isso não é prova de nada e que não tem como saber se o menino tá morto ou vivo. Sem corpo, sem morte.

Em um púlpito da igreja, o vereador Cléber avisa que a clínica de aborto que foi estourada era uma maldição para a cidade. Todos devem agradecer a Deus pelo fechamento desse lugar de pecado: “Que essa médica assassina e essas mulheres que cometeram esse ato, paguem caro. Mas graças a Deus, a verdade sempre é revelada, o delegado, amigo meu, tem os dados da maioria delas. Todas pagarão pelo que fizeram”.

Na manhã seguinte, o rádio notícia: “clínica renomada e antiga na cidade era fachada para uma clínica de aborto. A polícia estima que mais de 10 mil mulheres usaram os serviços da clínica ao longo dos vinte anos de funcionamento”. Estela desliga o rádio. Na porta de casa, um oficial de justiça entrega para ela uma intimação.

Estela chega no fórum: uma fila enorme de mulheres da cidade, algumas tentam cobrir o rosto. Pessoas passam na rua, comentam, apontam. Todos sabem o motivo de estarem lá.

Dora, em casa, termina um cartaz: “Onde está o Bruno?”. Ela olha a fotografia de seu aniversário quando criança onde se vê ela, a mãe e o irmão. Dora, na praça central da cidade, coloca o cartaz ao lado de suas balas. Ninguém se interessa em saber do que se trata. Todos só falam da clínica que foi estourada. Ao seu lado, dois taxistas comentam: “Até a esposa do seu Aldir, que se faz de crente, faz fofoca de todo mundo. Tá lá agora”. “Todas as assassinas, iguais essa Mulher-monstro que ninguém encontra”. Dora escuta, uma revolta começa a ser fermentada ao ouvir que não há espaço para que se escandalizem com o sumiço de Bruno. Um dos taxistas nota Dora: “Ei, garota. Me vê duas de hortelã”. Dora sai.

Na frente do fórum, o vereador Cléber, cercado por algumas pessoas, protesta contra as mulheres que estão no fórum. Vereador: “a nossa cidade virou um berço de mulheres assassinas, uma cidade assim não tem futuro, mas basta, basta de impunidade. Cometeram crimes contra a vida e vão pagar”. Dora grita no meio da multidão: “E o meu irmão?” Todos olham para ela.

Nesse momento, Estela sai do fórum e observa a menina. Dora sobe em um bando, grita para ser ouvida: “Meu irmão sumiu há semanas, ninguém quer saber dele, a vida dele também não era uma vida? Me entregaram isso e me disseram que ele está morto, e ninguém faz nada. Meu irmão morreu trabalhando para o senhor, e o senhor se preocupa em vir aqui gritar contra essas mulheres? Por quê? Por que elas não colocaram mais filho no mundo? Botar filho no mundo pra vocês matarem?”. O vereador responde: “Menina, você é uma pessoa boa, da igreja. Seu irmão era um marginal, não tá morto”. Dora: “Está sim. Tenho o nome de quem fez isso, te contei, e você não fez nada, não ajudou”. Vereador: “Se ele tá morto, cadê o corpo? Quem viu?”. Dora: “Tem uma mulher que viu”. Vereador: “Que mulher?”. Dora: “Eu vou achar ela, vou achar o corpo do meu irmão, e vou mostrar pra todo mundo que o senhor diz que faz e acontece pela vida, mas não tá nem aí pra vida de ninguém”. O vereador dá as costas para Dora: “Temos que saber perdoar o que é dito em meio a dor. Essa menina é boa gente, mas tá ficando maluca”.

Estela vai até Dora. Corte de continuidade: na orla, as duas conversam. Estela: “Você não vai fazer nada disso”. Dora: “Tenho nada a perder”. Estela: “Me ameaçaram. Imagina o que não fariam contigo?”. Dora: “não ligo. Minha mãe morreu, meu irmão morreu, nunca tive pai. Tenho mais nada. Se eu morrer não ligo”. Estela: “Você precisa se cuidar”. Dora: “Você usou aquela clínica?”. Estela: “Duas vezes”. Dora: “Não tem que se arrepender não. Queria que a minha mãe tivesse abortado a gente também”.

Estela chega no batalhão. É chamada pelo seu superior. Secamente, é avisada que está afastada por conta do processo que está respondendo. Estela atravessa o pátio, é apontada por alguns colegas. Gimenes vai até ela: “Quem diria”. Estela: “Cala a boca”. Gimenes: “Tá nervosa, mas sabe que você e eu somos farinha do mesmo saco”. Estela: “Tão perto de te pegar, sabia? Se eu fosse você me esquecia e prestava mais atenção no que te interessa”. Gimenes: “Tá falando do quê?”. Estela: “Cadê a identificação que estava no seu uniforme naquele dia?”. Gimenes: “Se você abrir a boca eu te mato”. Estela: “Eu? Tão me chamando de assassina também. É melhor você ter cuidado”.

Noite. Dora chegando em casa. Uma pessoa a puxa pra um mato ao lado. Tapa a boca para que ela não grite. Dora arregala os olhos de desespero. Por entre as folhas, vê Gimenes e Pereira rondando sua casa. Eles forçam a porta, conseguem arrombar. Reviram e vasculham tudo, quebram as poucas coisas que ela tem. Do lado de fora, reclamam: tem nada aqui. Pereira joga gasolina na casa, Gimenes acende um fósforo. Nos olhos de Dora vendo a casa arder. A pessoa que a manteve no mato solta seus braços e boca. Dora vê, é a Mulher-monstro, que faz um sinal para que ela se cale.

Campainha da casa de Estela. Ela abre, é Igor, dessa vez sozinho. Igor: “Era meu?”. Estela em silêncio. Igor: “O filho que você abortou era meu? Como que você teve coragem?”. Estela: “Era. Um era seu”. Igor: “Você tinha que ter vergonha de um negócio desses”. Estela: “Vergonha tem que ter você. Oito anos sem assumir uma responsabilidade e agora virou o pai herói?”. Igor: “Cadê a Clara?”. Estela: “Na minha mãe.” Igor: “Eu não quero mais dividir guarda, eu quero criar a Clara. Não acho que depois de tudo que descobriram sobre você seja bom para ela”. A fala de Igor é interrompida. Um coquetel molotov é jogado na casa e entra quebrando o vidro da janela. Estela abaixa, Igor se desespera com a fumaça. Eles ficam separados pela chama que começa a lamber o tapete. Estela alcança Igor e o guia para fora da casa.

Na delegacia, Estela presta queixa, Igor está ao lado dela. Perguntas de rotina, Estela trava quando perguntam se ela já vinha sofrendo alguma ameaça. Igor cobre o silêncio dela ao dizer que ela é uma das mulheres processada no caso da clínica. Estela o interrompe: já estava sendo ameaçada antes. Estela: “Eu quero prestar uma queixa”.

Estela e Igor saem da delegacia. Estela: “Acho melhor você ficar com a Clara, pelo menos por enquanto”. Igor: “Vou te levar na sua mãe”. Estela: “Eu não vou pra lá”. Igor se afasta. Estela caminha nos arredores da delegacia, encontra Dora. Dora: “Queimaram a minha casa”. Estela: “Avisei pra você não continuar mexendo nisso”. Dora: “A gente faz o que então?”. Estela: “Não tem a gente, menina, eu vou dar um jeito de me livrar disso e te aconselho a fazer o mesmo”. Dora: “Sem o meu irmão eu não faço nada”. Estela: “Eu os denunciei. Agora é com a justiça”. Dora: “Você falou do Bruno?”. Estela confirma. Dora: “Eles vão ser presos, mas e o corpo do meu irmão?”. Estela: “Ele morreu afogado”. Dora: “Aquela mulher me contou”. Estela: “Qual?”. Dora: “Aquela que chamam de monstro”.

Estela: “Agora tá na mão da justiça”. Estela dá as costas e sai andando. Mais adiante, escuta um grito de Dora. Ao virar-se, vê Pereira e Gimenes. Gimenes está armado, aponta para Estela. Gimenes: “É melhor não fazer escândalo. Entra no carro”. Dora já está no banco de trás.

Dora e Estela em silêncio. Gimenes e Pereira no banco da frente. O carro atravessa a rodovia e se afasta da orla da cidade, indo em direção a uma região afastada do centro da cidade. O carro para. Gimenes: “Desce”. Dora e Estela descem do carro. Pereira e Gimenes também descem. Gimenes aponta a arma para Dora e Estela. Gimenes: “Vira”. Pereira: “Cara, melhor a gente ir embora, elas não vão falar nada”. Gimenes: “Cala a boca. (para as mulheres) Vira que estou mandando”. Estela e Dora, amedrontadas, obedecem. Estela estende a mão para Dora. Elas caminham, aguardando o derradeiro momento da morte. Barulhos de sirenes e carros

acelerando tiram as duas do seu momento de concentração. Carros da polícia cercam Pereira e Gimenes.

Breve passagem de tempo com notícias jornalísticas. Uma âncora de um telejornal anuncia: “Presos guardas acusados pelo desaparecimento de um adolescente. A irmã do menino afirma que ele está morto. Sem corpo e sem a confissão dos Guardas Municipais, a justiça trabalha com a hipótese de sequestro seguido de homicídio”.

Meses depois... Estela desliga o telejornal. Dora está com ela, na casa de Simone. Simone: “Pelo menos essa história tá acabando”. Dora: “Só acaba quando eu conseguir achar o corpo do meu irmão”.

Fórum. Pessoas movimentam a entrada do lugar, jornalistas, pessoas comuns. Estela e Dora chegam para depor contra Gimenes e Pereira. Dora: “Nossa palavra contra a deles”. Estela: “Eles vão ser condenados por bastante tempo. Você precisa ter esperança”.

Estela depõe. Conta que teve um envolvimento romântico com Gimenes, conta sobre a noite do acontecido e sobre como ele começou a ameaçá-la. O advogado de defesa intervém: o depoimento deve ser desconsiderado, Estela é uma das mulheres processadas no caso da clínica. Há sobre ela a acusação de um crime ainda em julgamento. Um dos abortos inclusive, era da gestação de um filho de Gimenes.

Estela sai do fórum revoltada. Caminha pela orla da cidade até chegar em uma praia mais afastada. De longe, vê uma fogueira e uma mulher sentada diante dela. Ela reconhece a mulher e vai até ela.

Estela: “É você, né?”. A mulher continua em silêncio. Estela: “Eu não vou te denunciar, mas depois desse tempo todo, esqueceram de você. Começaram a caçar mulheres como eu, como a Dora. Não é justo”. Mulher-monstro: “Nada é justo”. Estela: “Por que você matou seus filhos?”. Mulher-monstro: “Eles estavam mortos igual ao irmão da sua amiga. Iam viver pra morrer como aquele menino”. Estela: “Você viu o menino morrendo?”. Mulher-monstro: “Tentei salvar, mas não deu”. Estela: “Seus filhos você não salvou”. Mulher-monstro: “Salvaria todos eles, se eu pudesse. Teve mais gente matando meus *mininos*. Fui só a mão. Posso ir à polícia contar tudo, mas pra quê?”. Estela: “Não adianta, não acreditam em mim, não vão acreditar em você”. Mulher-monstro: “Me arrependo de tudo, eu acabei fazendo o que eles queriam, queriam que eu ficasse maluca, eu fiquei. Que eu virasse um monstro, eu virei. Só não deixei que matassem meus meninos de fome e de esquecimento. Esse foi o meu erro, é por isso que não me perdoam. Diziam: nem parece que tem criança em casa, e criança brinca quando tá com fome? Faz barulho? Fiz o que eles queriam, e agora tô pagando, eu também não vou escapar, ninguém nunca escapa. Minha cadeia é conviver co’a lembrança amarga do que fiz”.

Estela: “E a cadeia deles? Desses que mataram o outro menino?”. Mulher-monstro: “A maré sempre volta”.

Flashback: sol nascendo. Mulher-monstro deitada na parte debaixo do píer, na areia da praia. Vê as ondas levando alguma coisa para a praia. Ela se aproxima. É o corpo de Bruno. Mulher-monstro cavando na areia da praia isolada, deposita a última quantidade de areia para cobrir o corpo.

Fim do flashback: Estela sozinha diante do local onde Bruno foi enterrado. A fogueira que a mulher acendeu já está apagada.

Equipe de escavações e policiais cercam a área. Dora observa de longe, ao lado de Estela. Veem um perito sinalizando algo para um policial. Estela abraça Dora.

Estela e Dora no quiosque de Simone. Dora trabalhando. Estela chama a menina. Elas observam o mar. Estela: “A maré sempre volta”. Dora: “Você vai perder seu cargo mesmo?”. Estela: “Sim. A maré sempre volta, a gente acaba pagando de um jeito ou de outro”. Dora: “Ela nunca mais apareceu. Ela não pagou”. Estela: “Pagou, sim, ela pode não tá na cadeia, mas ela pagou”. Dora: “Será que ela tá aonde?”. Estela, olhando a imensidão do oceano: “Por aí, tentando encontrar os meninos dela”.

Meio do oceano. Em um barco velho de pesca à deriva, a Mulher-monstro descansa. Ela olha os pássaros rodeando o barco. Fecha os olhos.

Fim.

REFERÊNCIAS

- A DAMA do Lotação. Direção: Neville D'almeida. Roteiro: Neville D'Almeida. Brasil: Embrafilmes, Tecla Filmes e Regina Films, 1978. Cinema (90 min).
- AHMED, Sara. *Viver uma vida feminista*. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- ANTÍGONA - A Resistência Está no Sangue. Direção e Roteiro: Sophie Deraspe. Brasil: Elite Filmes, 2019. Cinema (109 min).
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ASSIS, Leandro. Toda Nudez Será Castigada – HQ. *Instagram*, [s.l.], 21 abr. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C6CB0UWLbGH/?hl=pt&img_index=1. Acesso em: 25 abr. 2024.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BUTLER, Judith. *A reivindicação de Antígona: o parentesco entre a vida e a morte*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.
- CARLOTA Joaquina. Direção: Carla Camurati. Roteiro: Carla Camurati e Melanie Dimantas. Brasil: Warner Bros. Pictures, 1995. Cinema (100 min).
- CIDADE de Deus. Direção: Kátia Lund e Fernando Meirelles. Roteiro: Braulio Mantovani. Brasil: O2 Filmes, Globo Filmes, VideoFilmes, Hank Levine Film, Wild Bunch, StudioCanal, Lumiere Productions e Lereby, 2002. Cinema (135 min).
- CONTENTE, Renato. Assucena e atrizes trans e travestis recriam peça grega de Eurípedes em Mata Teu Pai. *Guia Folha*, 17 ago. 2022. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/teatro/2022/08/assucena-e-atrizes-trans-e-travestis-recriam-peca-grega-de-euripedes-em-mata-teu-pai.shtml>. Acesso em: 13 ago. 2023.
- COOLS, Guy. On Dance Dramaturgy. *Cena*, Porto Alegre, n. 29, p. 42-52, 2019. DOI: 10.22456/2236-3254.97633. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/97633>. Acesso em: 21 set. 2023.
- DEBATE: “Um Céu de Estrelas” – do grotesco e do sublime. *Brasiliários*, 15 jun. 2020. Disponível em: <https://brasiliarios.com/cultura/1477-debate-um-ceu-de-estrelas-do-grotesco-e-do-sublime> \. Acesso em: 15 jun. 2024.
- DONA Flor e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Bruno Barreto e Eduardo Coutinho. Brasil: Embrafilmes e LC Barreto, 1976. Cinema (105 min).
- EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução, posfácio e notas: Trajano Vieira. Comentários: Otto Maria Carpeaux. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2017.

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HAJE, Lara. Projeto de Lei prevê pena de homicídio simples para aborto após 22 semanas. *Portal Câmara dos Deputados*, 11 jun. 2024. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1071458-projeto-de-lei-preve-pena-de-homicidio-simples-para-aborto-apos-22-semanas-de-gestacao#:~:text=O%20Projeto%20de%20Lei%201904,de%20gravidez%20resultante%20de%20estupro>. Acesso em: 20 jun. 2024.

HERÓDOTO. *História*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

HESSEL, Marcelo. O Céu de Suely. *Omelete*, 16 nov. 2006. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/o-ceu-desuely#:~:text=Dire%C3%A7%C3%A3o%3A%20Karim%20A%C3%AFnouz&text=A%20protagonista%20de%20O%20C%C3%A9u,muito%20na%20sua%20cidade%20natal>. Acesso em: 2 jul. 2024.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução: Ana Luiza Libânio. 8. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b.

HOLANDA, Karla. *O outro lado da lua no cinema brasileiro*. In: HOLANDA, Karla; MACIEL, Adriana. *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus Editora, 2017.

KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. 1. ed. New York: Routledge, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MARUCHEL, Humberto. Lições sobre o fracasso com Andréa Beltrão. *Bravo!*, [s.l.], 1 mai. 2023. Disponível em: <https://bravo.abril.com.br/teatro/andrea-beltrao-teatro-antigona>. Acesso em: 20 set. 2023.

MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. 2. ed. Indiana: Indiana University Press, 1989.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As Musas da matinê*. Rio de Janeiro: Edições RioArte, 1982.

NANCY, Claire. A invenção de Medeia. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 8-25, jan./mar. 2002.

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Roteiro: Karim Aïnouz e Felipe Bragança. Brasil: VideoFilmes, Fado Films e Celluloid Dreams, 2006. Cinema (88 min).

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PASSÔ, Grace. *Mata Teu Pai*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. 1. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2003.

QUEM são os curdos e por que são atacados pela Turquia. *BBC News Brasil*, 12 out. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50012988>. Acesso em: 10 jun. 2024.

REIS, Thais Botrel. *A MULHER E O CINEMA: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

REWALD, Rubens. *Caos: dramaturgia*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RIBEIRO, Martha de Mello. *A escolha política de Medeia: um levante esquecido contra o sistema de representação heterossexual (SRH)*. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 11, n. 2, [19], p. 49-63, ago.-dez. 2021

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes - POD, 2013.

SAINT Omer. Direção: Alice Diop. Roteiro: Alice Diop e Amrita David. França: Srab Films, Arte France Cinéma, Pictanovo e Docu Digital, 2022.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação: Construção da Obra de Arte*. 2. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução e notas: Mário da Gama Cury. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

STENGERS, Isabelle. *Lembra-te de que sou Medeia*. Tradução: Hortência Santos Lancaster. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

STF realiza audiência pública sobre descriminalização do aborto nos dias 3 e 6 de agosto. *Portal STF*, 30 jul. 2018. Disponível em:

<https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=385093>. Acesso em: 30 jul. 2024.

SUSSEKIND, Flora. Cidadão, sombra e verdade em Antígona. *In*: LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas de sombra*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

SYDOW, Evanize; GALLI, Beatriz. Isoladas: A história de oito mulheres criminalizadas por aborto. *Portal Catarinas*, nov. 2011. Disponível em: <https://catarinas.info/wp-content/uploads/2018/04/Isoladas-%E2%80%93-A-hist%C3%B3ria-de-oito-mulheres-criminalizadas-por-AADS.pdf>. Acesso em: 2 set. 2024.

TODA Nudez Será Castigada. Direção e Roteiro: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Roberto Farias, 1973. Cinema (100 min).

UM CÉU de Estrelas. Direção: Tata Amaral. Brasil: Tangerina Entretenimento, 1996.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.