

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

GISELE PETTY

AGDA DESMONTAGEM

o de dentro da cena - Hilda Hilst e os femininos que ressoam

BELO HORIZONTE

2022

GISELE PETTY

AGDA DESMONTAGEM

o de dentro da cena - Hilda Hilst e os femininos que ressoam

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Doutor Rogério Lopes da Silva Paulino.

BELO HORIZONTE
ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG

2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028 Petty, Gisele, 1980-
P512a Agda desmontagem [manuscrito] : o de dentro da cena : Hilda Hilst e
2022 os femininos que ressoam / Gisele Petty. – 2022.
112 p. : il.

Orientador: Rogério Lopes da Silva Paulino.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004. Agda – Crítica e interpretação – Teses. 2. Representação teatral – Teses. 3. Performance (Arte) – Teses. 4. Mulheres no teatro – Teses. 5. Atrizes – Teses. 6. Feminismo e teatro – Teses. 7. Artes cênicas – Teses. 8. Teatro – Teses. I. Paulino, Rogério Lopes da Silva. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Mestrado da aluna **Gisele Petty** - Número de Registro - **2020680402**

Título: **“Agda Desmontagem - o de dentro da cena: Hilda Hilst e os femininos que ressoam”**

Prof. Dr. Rogerio Lopes da Silva Paulino – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Ana Cristina Colla – Titular – UNICAMP

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva – Titular – UFU

Belo Horizonte, 25 de maio de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Cristina Colla, Usuário Externo**, em 07/06/2022, às 16:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogerio Lopes da Silva Paulino, Vice-diretor(a) de centro**, em 14/06/2022, às 18:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Narciso Larangeira Telles da Silva, Usuário Externo**, em 21/06/2022, às 10:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1498462** e o código CRC **42D43A52**.

No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio das trevas.

Tõrãmü Këhíri

AGRADECIMENTO

Agradeço à San Pestana, Aldiane Dala Costa e Moacir Ferraz, parceiras/os de criação do espetáculo *Agda* no ano de 2004.

Agradeço à FAPEMIG e à atenciosa Natália Arruda da EBA.

Agradeço ao orientador Rogério Lopes pelo ensinamento cuidadoso na minha estreia acadêmica.

Agradeço ao Júlio pela parceria, e à Maria Manoela, nosso amor, te agradeço filha.

À Sandra minha mãe e Francisco meu pai, ao meu irmão Fernando e à minha irmã Daniela, espelho invertido onde tudo ressoa.

Agradeço as/os colegas da Unicamp da turma Zero-Zero que me ensinaram a fazer teatro com amor, à Cia Teatro Balagan e as/os companheiras/os de teatro por doze anos na cidade de São Paulo.

Agradeço a todas e todos que contribuíram com esse trabalho no compartilhar de experiências, referências, e em suas generosidades intrínsecas: Narciso Telles, Ana Correa, Luciana Mickiewicz, Ana Cristina Colla, Mara Leal, Mariana Corale, Ana Chiesa, Débora Zamarioli, Janaina Leite, Márcia Limma, Renata Carvalho, Olga Bilenky, Dudude Herrmann, Ana Julia Marko, Natacha Dias, Antônio Salvador e Alice Possani.

Agradeço à São Benedito pela escuta, e aos tambores, por marcarem o passo. À Hilda Hilst por estilhaar a própria medida e assim, espalhar o grito.

RESUMO

Esta dissertação trata da desmontagem do espetáculo *Agda* criado em 2004 a partir do conto homônimo de Hilda Hilst (1973). A desmontagem é uma prática que nasce no contexto da cena teatral latino-americana dos anos 90 junto à Eitalc - Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe, e consiste em revisitar um espetáculo teatral anteriormente criado, na perspectiva das subjetividades e materialidades de composição das atrizes e atores criadora/es. As estratégias metodológicas aqui aplicadas, consideraram o aspecto pedagógico e performativo que a desmontagem instala. Para tanto o percurso desta pesquisa foi de uma escrita afetada pela prática, presente em experimentações cênicas que acompanharam o processo ao longo destes dois anos. A palavra neste trabalho é quase sempre fêmea: Hilda, Agda, mulheres que desmontam a cena teatral no Brasil, as atrizes latino-americanas que nos inspiram, as atrizes que as inspiraram. A pesquisa pode espalhar sementes e elas são grãos de milho e trigo, dádivas de uma Deusa regente de um solo de antes.

Palavras-chave: teatro; desmontagem; Agda; Hilda Hilst.

ABSTRACT

This dissertation deals with the disassembly of the theatrical show *Agda* (2004), created from the homonymous short story by Hilda Hilst (1973). Disassembly is a practice that was born in the context of the Latin American theater scene of the 1990s at Eitalc - International Theater School of Latin America and the Caribbean, and consists of revisiting a previously created theatrical show from the perspective of subjectivities and materialities of composition from the actresses and creative actors. The methodological strategies applied here, considered the pedagogical and performative aspect that disassembly installs. Therefore, the course of this research was a writing affected by practice, present in scenic experiments that followed the process over these two years. The word in this work is almost always female: Hilda, Agda, women who disassemble the theatrical scene in Brazil, the Latin American actresses who inspire us, the actresses who inspired them. Research can scatter seeds and they are grains of corn and wheat, gifts from a Goddess ruling a soil from before.

Keyword: theater; scenic disassembly; Agda; Hilda Hilst.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 A DESMONTAGEM EM SEU CONTEXTO.....	12
2.1 EITALC: Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe.....	12
2.1.1 “Aquí venimos a hacer lo imposible”.....	14
2.1.2 Los talleres.....	16
2.2 Desmontagem, demonstração e outras exposições da cena pedagógica.....	19
2.3 Odin Teatret e América Latina: a mirada feminina.....	22
2.4 A dimensão performativa e a desmontagem	25
2.5 A perspectiva pedagógica.....	28
3 MULHERES QUE DESMONTAM A CENA.....	32
3.1 Ana Cristina Colla.....	33
3.2 Janaina Leite.....	36
3.3 Luciana Mitkiewicz.....	40
3.4 Márcia Limma.....	44
3.5 Renata Carvalho.....	48
3.6 Tânia Farias.....	52
4 DESMONTANDO A PALAVRA: AGDA E HILDA HILST.....	56
4.1 Agda em Kadosh: a mística, o erotismo e o obsceno.....	57
4.2 Agda desmontada.....	63
4.2.1 Alquímica.....	65
4.2.2 Deusa Corpo: uma serpente nas costas de Agda.....	67
4.2.3 Bruxa	70
4.2.4 Proscrita.....	72
5 A CENA DE AGDA DESMONTAGEM.....	76
5.1 Quando morei em Casa Branca.....	76
5.2 Hoje, fevereiro de 2022.....	78
5.3 Uma obra que gera documento.....	79
5.4 Estou aqui na Casa do Sol.....	81
5.5 Espiral.....	82
5.6 Roteiro Desmontagem de Agda.....	86
6 CONCLUSÃO.....	89
REFERÊNCIAS.....	91

ANEXO A - DOCUMENTOS ESPETÁCULO <i>AGDA</i> (2004)	97
ANEXO B - O TEATRO DE HILDA HILST: PALAVRA POESIA INSURGENTE.....	104

1 INTRODUÇÃO

O espetáculo *Agda* foi criado no ano de 2004 por Aldiane Dala Costa, Gisele Petty, San Pestana e direção de Moacir Ferraz, sendo uma adaptação para o teatro do conto homônimo escrito por Hilda Hilst, publicado em 1973 dentro do livro *Kadosh*.

A trama do conto *Agda* fala de uma mulher que vive em um vilarejo, possui três amantes e conversa com Deus. À um Deus ardiloso e violento, *Agda* promete se entregar em sacrifício e, assim, negocia seu lugar na eternidade. Os executores da morte sacrificial de *Agda* são os três amantes: Orto, Kalau e Celônio. Opressão, sufocamento e morte do feminino são temas que em *Agda* estão elevados à potência de uma mulher que habita o mundo de acordo com suas próprias leis – do desejo, vontade e liberdade.

Em 2004, aos 24 anos, arrebatada pela prosa de Hilda Hilst que eu lia pela primeira vez, criei, junto à Aldiane, San, e Moacir, em meu corpo, a nossa versão de *Agda*. Hoje pareceu-me que, 18 anos depois, fazia sentido rever o lugar em que estou e de onde posso olhar novamente para ela. Entendo que esta pesquisa desmonta um espetáculo e essencialmente uma personagem, *Agda* e, para isso, se utiliza de um percurso teórico afetado pela prática, já que a experiência do corpo sempre esteve presente desde os primeiros meses do trabalho.

O isolamento social em função da Pandemia da Covid-19 em 2020 me levou para um lugar de mato e rio em que vivi com minha família por dez meses. Ali além das tarefas diárias, desfralde da minha filha, cuidar de galinha, cozinhar, lavar muita louça, havia os momentos de escapada rio adentro. No fundo da casa improvisada em que morávamos passava um rio, e eu dia a dia o percebia mais, e abusada adentrava mais nele em sua trilha de pedras, levava o celular e dançava, me gravava, depois editava os vídeos. Aprendi a editar nesse tempo, nunca tinha feito isso antes.

Tornou-se uma rotina sair para o rio e levar o celular, levar livros de poesia da Hilda, levar o *Kadosh*, e agora me vem claramente um lugar que escolhi no curso do rio para ser minha sala de ensaio. Era uma parte de córrego, com uma água rasa na maioria das vezes, e um monte de terra avermelhada, cipós caídos desenhavam uma espécie de arco, gostava de ir dançar nos bancos de areia atrás das pedras do rio, isso é uma saudade, a água gelada dos mergulhos rápidos em meio às tarefas diárias, falar sozinha pulando as pedras, ver a evolução das borboletas.

Essa vivência já era um pouco "coisa de *Agda*", ter a natureza como extensão da vida dizia também sobre ela, essa mulher que as coisas são dela e estão dentro dela "(...) E quando ela passa a mão no pelo daquele cão idiota...o jeito que ela olha... Tu não tomas parte, entendes? O cão é também uma coisa que está dentro dela, a planta" (HILST, 2002, p.104) Alguns vídeos

produzidos, passei a assumir que já faziam parte desta pesquisa de mestrado, e cheguei a inscrever em seminários que estavam acontecendo de modo remoto. Outras experimentações também foram surgindo e traziam uma esperança de criação artística em meio ao isolamento e medo que vivíamos socialmente.

Alguns deles foram: *Corpo Natureza* desenvolvido a convite do Circuito Cultural UFMG (2020). *Fragmento Agda Desmontagem* para o II Encontro Nacional de Coreógrafos das Universidades Federais (2020), Seminário Hilda Hilst 90 - Mostra Artística (2020) e *Corpo Memória Submersa* (2021) pelo Prêmio Funarte. Em todos esses trabalhos havia uma experimentação de um corpo feminino em meio à natureza, como sua extensão e parte¹.

O motor vivo do corpo na natureza indicava um caminho, ainda que a pesquisa tenha atravessado sua intensidade teórica, o corpo esteve presente, atento, sabendo sua hora de se fazer em primeira pessoa, que se concluiria no momento final, na elaboração prática da desmontagem de *Agda*. Desmontar *Agda* sempre foi uma vontade de reconexão através de uma pesquisa que seria pela primeira vez por mim gestada e gerada, conduzida e escolhida, que sempre almejou ser dança, ser movimento e desejo, e ser livre, uma pesquisa que nasceu com vontade de voar.

Adentrando a estrutura desta dissertação, o primeiro capítulo procura situar o contexto em que a palavra desmontagem é dita pela primeira vez, experimentada como procedimento de estudo da cena teatral nas oficinas da EITALC - Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe. Criada no final dos anos oitenta, a Escola foi dirigida pelo dramaturgo argentino Osvaldo Dragún e tinha como propósito a criação de um ambiente de troca entre artistas do teatro latino-americano.

Havia nos encontros da EITALC uma efervescência utópica - aliás, "utopia" é uma palavra dita por Ileana Diéguez muitas vezes ao tratar dos encontros - e, de fato, foi isso que me fez querer saber mais sobre eles, entender que ali havia um sonho, um plano, uma vontade e desejo de juntar e colocar na mesa cada qual o seu teatro, dialogar e friccionar. Segundo Narciso Telles, a EITALC foi o grande embrião do ideário latino-americano de troca entre grupos, inclusive com participação significativa de diretores brasileiros, tais como Antunes Filho, Fernando Peixoto, João das Neves, Marcio Abreu.

¹ *Corpo Natureza*: <https://www.youtube.com/watch?v=JhPyMDQ5M3o&t=21s>. II Encontro Nacional de Coreógrafos das Universidades Federais: <https://www.youtube.com/watch?v=2zIgc92-C1I&t=15s>. Seminário Hilda Hilst 90 - Mostra Artística: <https://www.youtube.com/watch?v=NhwUD0ImWEw>. *Corpo memória Submersa*: <https://www.youtube.com/watch?v=ecYGyWgK3gY&t=12s>. Leitura do texto teatral *As Aves da Noite* Biblioteca Mário de Andrade: https://www.youtube.com/watch?v=Uo_nvtLqSiw. Série de vídeos publicados em instagram: *áudios desesperados de quarentena*: <https://www.youtube.com/watch?v=O19ZewJ8-kw> dentre outros ao longo da pesquisa. Ver em: <https://www.instagram.com/giselepetty/>

Ainda no Capítulo I, para entender a atitude da atriz e ator diante da cena na desmontagem, debrucei-me nas qualidades inerentes à prática, que em si, instaura o performativo e pedagógico. Na sessão *A dimensão performativa e a desmontagem* procuro nortear os conceitos de liminaridade, teatralidade e performatividade a fim de estabelecer pontos de contato com a prática da desmontagem. Em *A perspectiva pedagógica* direciono o aspecto pedagógico da desmontagem para práticas dentro de universidades brasileiras tais como UFU e UNICAMP, e trago um breve relato da minha participação em uma oficina de desmontagem conduzida pela atriz do grupo peruano Yuyachkani, Ana Correa.

A palavra na desmontagem é em primeira pessoa, narra uma experiência vivida, ao passo que remonta à uma nova. Ao tratar desse material do espetáculo novamente, a/o performer expõe um processo de dentro da cena, que agencia documentos e subjetividades, localizando em si o tempo histórico e político do qual participa.

No parentesco da desmontagem com outras práticas aproximadas, cheguei nas atrizes do Odin Teatret com suas *demonstrações de trabalho* e *conferências cênicas*, e de como tais processos foram de fundamental importância para atrizes latino-americanas, assim como afirma Ana Correa, que diz ter tido "onde inspirar-se".

No Odin Teatret a prática de demonstrar tecnicamente os trabalhos foi conduzida pelas atrizes do grupo. Procurei ler o que pensam Iben, Varley e Carreri a respeito de serem mulheres em cena, e quais foram as reivindicações de seus corpos e modos de fazer, ao longo de suas trajetórias de mais de 50 anos dentro desse coletivo. No Brasil as primeiras atrizes a desmontarem a cena foram Ana Cristina Colla do *Lume Teatro* e Tânia Farias do coletivo *Ói Nós aqui Traveiz*. Elas, por sua vez, sentiram-se inspiradas por Ana Correa, Teresa Ralli, Ileana Diéguez, e escolheram desmontar suas trajetórias como atrizes dentro dos grupos teatrais que integram.

Ileana Diéguez Caballero, teatróloga cubana radicada no México, membro da diretoria da EITALC, é a responsável por lançar luz sobre a prática da desmontagem e levar a discussão para um plano de autoria e ética. Para Diéguez aquela/e que desmonta instaura a dimensão performativa, localiza historicamente o mundo a/o qual pertence e o que vê, e subverte a visão mercadológica ao compartilhar com o público um processo, e não um produto; isso através de uma "voz personalíssima," como afirma Mara Leal e confirma Tânia Farias, quando diz sobre o que a motivou criar sua desmontagem: "eu tenho algo a dizer e quem só pode dizer isso sou eu".

Chego então ao Capítulo II que trata de seis desmontagens feitas por mulheres. Ana Cristina Colla, Janaina Leite, Luciana Mitkiewicz, Márcia Limma, Renata Carvalho e Tânia

Farias. Quais as temáticas que surgem quando uma mulher encontra a sua localização e espaço para a fala? Quando uma mulher fala, o que diz? O que é urgente a ela? Tratar dessas desmontagens foi uma potência reveladora de temas e modos de fazer femininos, que estabeleceram uma comunicação direta com *Agda Desmontagem*. No meu caso, me movia o desejo de fazer Agda falar de novo. Quais as estratégias que eu atriz encontraria para Agda novamente falar.

No Capítulo III encontro com Hilda, falo de Agda e desmonto a figura em Bruxa, Alquímica, Deusa Corpo, Proscrita. Aqui atravesso o conto *Agda* - tanto no plano teórico quanto na prática cênica - na perspectiva de Agda personagem. Na sessão *Agda em Kadosh*, localizo onde estava Hilda quando escreveu *Kadosh*, o livro em que o conto *Agda* está contido, e faço algumas considerações sobre as personagens Kadosh e Agda na perspectiva do erótico e obsceno, diante da relação que estabelecem cada qual para com seu Deus.

Chego ao Capítulo IV, no qual a pesquisa encontra mais intensamente a sua prática cênica. No formato de cinco textos independentes de caráter ensaístico, a escrita flui suspensa, não conclusiva ou cronológica, mais aproximada de cadernos de ensaio e de reflexões que fizeram parte do escopo teórico e que, naquele momento, encontraram sua experimentação na prática. Por fim, apresento o roteiro cênico para a desmontagem de Agda.

2 A DESMONTAGEM EM SEU CONTEXTO

2.1 EITALC - Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe

A Eitalc - Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe surge primeiramente como aspiração durante o III Congresso de Teatros convocado pelo Instituto Internacional de Teatro (ITI), organizado pela *Casa das Américas* em Havana/Cuba em 1987. Neste contexto nasce a ideia de criar um "Centro de Estudos Avançados do teatro latino-americano, com o objetivo de contribuir para a formação e aperfeiçoamento dos criadores teatrais do continente com base no intercâmbio dos diversos processos criativos"² (DRAGÚN, 1992, p.7).³

O governo cubano foi convidado a apoiar a sede da escola, que se estabeleceu em Havana, mas mantendo-se como um núcleo latino-americano. (DRAGÚN, 2014, p.140). Chegou-se no formato dos *talleres* (oficinas), com duração de um mês e inscrições abertas para artistas profissionais de teatro do mundo todo. As oficinas foram conduzidas por artistas pedagogos pertencentes a grupos latino-americanos com vivência de 20 a 25 anos de atuação no teatro. Ao todo foram realizados 34 *talleres* entre os anos de 1989 a 2005, que aconteciam uma a três vezes por ano, de maneira itinerante, percorrendo os países: Cuba, México, Brasil, Peru, Alemanha, Venezuela, Colômbia, Dinamarca, Uruguai, Argentina, Nicarágua, Chile, Itália, Equador e Estados Unidos.

O dramaturgo argentino Osvaldo Dragún ficou à frente da direção e para a elaboração estrutural e pedagógica da Escola estiveram junto dele Juan Carlos Gené, Atahualpa del Cioppo, Santiago García (diretor do Teatro La Candelaria de Bogotá), Nissim Sharim (diretor do Teatro Ictus, do Chile), Miguel Rubio Zapata (diretor do Grupo Yuyachkani do Peru), Antunes Filho (diretor do Teatro Macunaíma, Brasil).

A figura de Dragún à frente era marcante, porque dependia do diretor como seria o projeto da Escola. A sua personalidade, a sua anti burocracia, o seu carácter livre, sonhador, sem fronteiras em tudo o que foi concebido – para ele não havia impossibilidades –, deram a Eitalc o seu espírito essencial. Com outra pessoa teria sido outro tipo de Escola. (DIÉGUEZ, 2014, p.143)⁴

² Todos os textos em espanhol e inglês foram traduzidos por mim e possuem seu correspondente original em nota de rodapé.

³ Un Centro de Altos Estudios del teatro Latinoamericano, cuyo objetivo fuese contribuir a la formación y perfeccionamiento de los creadores teatrales del continente, sobre la base del intercambio de los diversos procesos creativos.

⁴ La figura de Dragún a la cabeza fue definitiva porque dependía del director cómo iba a resultar el proyecto de la Escuela. Su personalidad, el anti burocratismo, el carácter libre, soñador, sin fronteras en todo lo que se ideaba

A Escola reuniu grupos e artistas desde gerações mais antigas às mais jovens, "significou estar em contato com pessoas que há muito tempo faziam propostas radicais e transformadoras para o discurso teatral latino-americano" (DIÉGUEZ, 2014, 144).⁵ Como afirma Rosa Luisa Márquez⁶, "Tentei ir ao maior número de workshops possível, porque mais do que um espaço de formação de jovens artistas, foi uma oficina de reflexão para artistas antigos, para se reconhecerem, para ver as diferenças e compartilhar" (2014, p.164).⁷ Para Narciso Telles⁸ o "ideário de compartilhamento entre grupos na América Latina tem sua origem na experiência da Eitalc" (2011, p.148).

Seus *'talleres'* que ocorreram inicialmente em Cuba e depois percorreram diversos países latino-americanos, tinham como proposta o ensino do teatro a partir da experiência e da vivência dos participantes com o projeto poético/técnico de cada grupo/artista que coordenava os *'talleres'* daquele ano. Reunir pessoas em torno de um projeto de trabalho específico de modo a compartilhar e problematizar as práticas de trabalho realizadas na América Latina naquele momento. (TELLES, 2011, p.148)

Une-se à Osvaldo Dragún na direção da Escola e a convite dele, a teatróloga Ileana Diéguez Caballero⁹, aos 28 anos de idade, que costuma afirmar: se a utopia existiu, foi vivida naqueles momentos com a Eitalc, em encontros ideais e impossíveis de se pensar hoje. (2014, p.143). Ileana que tinha como interesse fundamental o teatro latino-americano, desde estudante de dramaturgia e teatrologia no ISA (Instituto Superior de Arte de Havana), aceitou de pronto o convite, envolvimento este que foi determinante também para a continuidade da Eitalc após a morte de Dragún em 1999.

–para él no había imposibles–, le dio el espíritu esencial que tuvo la Eitalc. Con otra persona hubiera sido otro tipo de Escuela.

⁵ Significaba estar en contacto con personas que venían haciendo propuestas radicales y de gran transformación para el discurso teatral latinoamericano desde hacía mucho tiempo.

⁶ Rosa Luisa Márquez é uma artista teatral e pedagoga porto-riquenha. Foi membro do conselho de diretores e da equipe pedagógica da Eitalc.

⁷ Traté de ir a la mayor cantidad de talleres posibles porque más que ser un espacio de formación de artistas jóvenes, era un taller de reflexión para los artistas viejos, de reconocernos en el otro, de ver las diferencias y compartir.

⁸ Teatreiro, ator e diretor. É professor do Curso de Teatro (licenciatura e bacharelado), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e colaborador no Programa de Pós-Graduação em Educação/UFU e no PPGAC/UFMA. Fonte: Lattes.

⁹ Ileana Diéguez trabalhava no departamento de Teatro do ICRT (Instituto Cubano de Rádio e Televisão). Atualmente, além da contribuição crítica e reflexiva de Diéguez acerca de performatividades e teatralidades latinas, no que se refere à desmontagem, é uma das principais responsáveis pela difusão da prática, tais conteúdos serão abordados ao longo do trabalho.

Embora Osvaldo tenha morrido em 1999, após sua morte continuamos os encontros, vários foram dedicados a ele, não como uma homenagem, mas como uma necessidade de recuperar sua presença e energia, deslocá-la, utilizá-la em outras dimensões. A última experiência da Eitalc foi em Cuernavaca (México) em 2005. (DIÉGUEZ, 2014, p.146)¹⁰

A sede da Eitalc a princípio ficou sendo em Havana/ Cuba, com o apoio financeiro do Ministério da Cultura e da *Casa de las Américas*, na pessoa de Magali Muguercia¹¹ à frente do departamento de teatro, a qual segundo Diéguez, foi uma presença de extrema importância para estabelecer os diálogos necessários junto ao governo cubano (2014, p.143).

Entre 1994 e 1995 Ileana e Osvaldo mudam-se para o México, e mais tarde Dragún retorna ao seu país (Argentina), de modo que a escola deixa de ter uma sede fixa. Esta mudança se dá principalmente devido ao momento político vivido por Cuba, marcado pela chegada do *Período Especial*¹², que para a Eitalc significou o fim de uma garantia econômica (DIÉGUEZ, 2014, p. 145). Em 1994 aconteceu o último *taller* realizado em Cuba, todos os encontros seguintes se deram de forma itinerante em outros países.

2.1.1 “*aquí venimos a hacer lo imposible*”

Essa era a frase com que Osvaldo Dragún iniciava todo *taller* da Eitalc: “*aquí venimos a hacer lo imposible*” (DIÉGUEZ, 2014, p.143). Juntos, Ileana e Dragún conduziram esta que foi uma grande utopia latino-americana, uma escola itinerante e não governamental, composta, gestada e fomentada pelas “figuras teatrais mais emblemáticas da América Latina”, que “não só participaram de várias edições, mas também fizeram parte da Diretoria, assessoria e do corpo docente que conseguiu articular a Escola” (DE LA ROSA, SANTILLÁN, 2014, p.136).¹³ Como lembra Rosa Luisa Márquez *teatrera* e colaboradora da Eitalc: “o trabalho de gestão e

¹⁰ Aunque Osvaldo murió en 1999, después de su muerte continuamos los encuentros, varios estuvieron dedicados a él pero no como homenaje sino como necesidad de recuperar su presencia y energía, de desplazarla, utilizarla en otras dimensiones. La última experiencia de la Eitalc se hizo en Cuernavaca (México) en 2005.

¹¹ Pesquisadora, ensaísta e professora cubana, atualmente leciona na *Escuela de Teatro da Universidad Mayor de Chile*, é especialista em teatro latino-americano e estudos da performance, e foi diretora do Departamento de Teatro Latino-Americano da Casa de las Américas (fonte: celcit.org.ar).

¹² *Período Especial* foi a designação para a crise econômica que atingiu Cuba após a queda do campo socialista.

¹³ Las figuras teatrales más emblemáticas de Latinoamérica no solo se sumaron a varias ediciones sino que, además, formaron parte del Consejo de dirección, asesor y del equipo docente que logró articular la Escuela.

organização era muito fluido como era tudo com Dragún e a Escola, não havia tantas reuniões formais. Era um espaço muito democrático, fluido, flexível" (2014, p.164).¹⁴

Foi o maior arquivo vivo do teatro latino-americano, não só em termos de informação, mas também de socialização de uma prática numa época em que não tínhamos computador nem internet. Os participantes nos enviavam suas inscrições por correio, mas mesmo assim tudo o que foi socializado é extraordinário. (DIÉGUEZ, 2014, p.146)¹⁵

Cada *taller* encontrou sua realidade estrutural para acontecer, era solicitado apoio para instituições públicas e privadas dos países visitados, em alguns encontros as/os participantes só pagavam suas passagens e todo o resto não era cobrado, em outros, cobrava-se uma quantia para os custos. As acomodações também variavam, às vezes singelas e até mesmo precárias, eventualmente luxuosas dependendo da/os apoiadoras/es. "Os últimos *talleres* que foram realizados em Cuba tiveram apoio financeiro direto de Dragún, o que ele recebeu, colocou diretamente do bolso para as oficinas. No México, tínhamos que ver como sobreviver economicamente e depois conseguir apoio para fazer *talleres*" (DIÉGUEZ, 2014, p.146).¹⁶

A persistência e crença no fazer fez essa utopia se materializar ao longo de 16 anos de encontros e 34 *talleres* realizados. Sobre a relação com Cuba e a adesão ao país, Dragún que ali esteve pela primeira vez em 1961 à convite do ISA¹⁷, a fim de dirigir o primeiro seminário de dramaturgia promovido pelo país, retorna à Cuba para viver a experiência junto à Eitalc, sobre a qual refletiu.

Devo aceitar que minha vida naquele país é um problema de destino, não é por acaso. Além disso, com todos os defeitos da Revolução, Cuba é o único país digno da América Latina. Existem pessoas dignas em todos os países, a Argentina está cheia de pessoas dignas que a mantêm de pé. Mas como país, como um todo, Cuba é o último dos dignos, e se tenho a possibilidade de morar lá, não posso deixar de viver isso.¹⁸

¹⁴ El trabajo de gestión y organización era muy fluido como era todo con Dragún y la Escuela, no había tantas reuniones formales. Fue un espacio muy democrático, fluido, flexible.

¹⁵ Fue el archivo vivo más grande del teatro latinoamericano, no solamente en términos de información, sino de socializar una práctica en una época en que no teníamos computadora ni Internet. Los participantes nos mandaban sus inscripciones por correo aéreo, aún así, todo lo que se socializó es extraordinario.

¹⁶ Los últimos talleres que se hicieron en Cuba, incluso, contaron con el apoyo económico directo de Dragún, lo que él recibía lo ponía de su bolsillo directamente para los talleres. En México teníamos que ver cómo sobrevivir económicamente y luego conseguir apoyos para hacer talleres.

¹⁷ Instituto Superior de Arte de Havana.

¹⁸ Debo aceptar que mi vida en ese país es un problema de destino, no de casualidad. Además, con todos los defectos que tiene la Revolución, Cuba es el único país con dignidad en América Latina. Gente digna hay en todos los países, la Argentina está llena de gente digna que la mantiene en pie. Pero como país, como un todo, Cuba es el último de los dignos, y si tengo posibilidad de vivir ahí, no la puedo desaprovechar. (Trecho de entrevista de Osvaldo Dragún citada no livro *Osvaldo Dragún - La huella inquieta*, p.136).

2.1.2 Los talleres (as oficinas)

Em 15 de outubro de 1989, teve início a I Oficina da Eitalc, que aconteceu na cidade de Machurrucutu¹⁹, um vilarejo, na época com 800 habitantes, localizado aos arredores de Havana, Cuba. Os grupos e artistas que conduziram as oficinas deste encontro inaugural foram: Santiago García do *Teatro La Candelaria* de Bogotá, Miguel Rubio e Teresa Ralli do *Grupo Yuyachkani* do Peru, Rosa Luisa Márquez e Antonio Martorell do *Teatros Ambulantes de Cayey* de Porto Rico e André Péres do Chile.

Com o tema *Técnicas atuais de criação teatral na América Latina e no Caribe*, os artistas oficinairos foram convidados a trabalhar a partir do livro *Memórias de fogo* de Eduardo Galeano. Participaram cerca de 100 pessoas deste encontro, com artistas da América Latina, Europa e Estados Unidos. Segundo Dragún "A proposta era a identidade pela diferença, aproximando 'diferentes' culturalmente, profissionalmente" (2014, p.141).²⁰

Vão pessoas com diferenças culturais, raciais e de idioma, vão pessoas da Jamaica que falam apenas inglês ou da Guiana Francesa que só falam francês. Fizemos também um workshop na Alemanha onde um dos professores era o Ricardo Bartis, ele tinha 28 membros do seu grupo que falavam 24 línguas, havia todo o Leste Europeu, Europa Central, América Latina, América do Norte, era uma Babel. O incrível é que uma comunidade criativa surge daquela Babel porque não há outra maneira de se trabalhar juntos se não nos apoiando uns nos outros, e isso significa apoiar-se no som do outro, para o qual você tem que dar seu verdadeiro som, senão o outro não vai te dar, ninguém dá se não receber. (DRAGÚN, 2014, p.141)²¹

Em entrevista realizada em 9/04/2021, à Rádio Tusp²², da Universidade de São Paulo, Ileana Diéguez fala sobre a experiência da Eitalc e pontua a contribuição de artistas brasileiros tanto no momento de configuração da escola, quanto ao longo das atividades, lembrando de nomes como João das Neves, Fernando Peixoto e Antunes Filho.

¹⁹ Machurrucutu, o vilarejo onde se deu o encontro inaugural da Eitalc, e ao todo 5 oficinas, foi o local que a presença da escola mais afetou e foi afetada pela comunidade local. Vinculado à Eitalc foi desenvolvido um trabalho de teatro comunitário junto aos moradores, promovido por Adhemar Bianchi e Elvira Vilarino (Argentina).

²⁰ "La propuesta era la identidad mediante la diferencia, juntar "diferentes" culturalmente, profesionalmente".

²¹ Va gente con diferencias culturales, raciales, idiomáticas, va gente de Jamaica que habla inglés nada más, o de la Guyana francesa que solo hablan francés. También hicimos un taller en Alemania donde uno de los maestros fue Ricardo Bartis, tenía 28 integrantes de su grupo que hablaban 24 idiomas, estaba toda la Europa del este, Europa central, América Latina, América del Norte, era una Babel. Lo increíble es que de esa Babel surge una comunidad creativa porque no hay más remedio para trabajar en común que apoyarse en el otro y eso significa apoyarse en el sonido del otro, para lo cual tenés que darle tu sonido verdadero si no el otro no te lo va a dar, nadie da si no recibe.

²² <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=sala-tusp-podcast>.

Em 1999, após a morte de Dragún, Ileana conta que o 25º Encontro da Escola se deu em forma de homenagem, em Foz do Iguaçu, no qual o encenador e dramaturgo brasileiro João da Neves foi o mestre coordenador dessa experiência, em diálogo com a etnia guarani presente e os Caciques guaranis Lorenzo Ramos e Porfírio Benítez. Sobre esse episódio Ileana reflete no livro em memória a Dragún.

Organizamos um *taller* em Misiones, na tríplice fronteira da Argentina com o Brasil e o Paraguai, na área da ponte internacional Tancredo Neves. Teve como foco o encontro com as experiências cênicas da cultura guarani. Foi coordenado por João das Neves, que vinha do trabalho com os indígenas da região do Acre, no Brasil. Isso foi uma bela experiência. Houve uma troca onde o pessoal do teatro mostrou suas cenas e os Guarani as deles. Descobrimos que o espaço cênico é muito mais do que pensávamos. Para os Guarani, ele não estava delimitado pelas medidas que temos na caixa preta, mas estendia-se aos rios e copas das árvores em seu território. (DIÉGUEZ, 2014, p. 145)²³

Sobre a participação brasileira na Eitalc, Ileana Diéguez relembra também em entrevista ao Tusp, que o segundo encontro da Eitalc em 1990 aconteceu no Brasil, junto ao Centro de Pesquisa Teatral sob coordenação de Antunes Filho e grupo Macunaíma. Desse encontro participaram 20 artistas da América Latina, Europa e Estados Unidos. Segundo Diéguez houve uma atenção da Eitalc em incluir o Brasil "porque hoje falamos da América Latina mas continuamos a excluir essa outra cultura de origem portuguesa. Na Escola isso foi incorporado de imediato" (2014, p.146).²⁴

Marcio Abreu, ator, diretor e dramaturgo fundador da Cia Brasileira de Teatro, também em entrevista ao Sala Tusp em 2020, conta como conheceu o projeto da Eitalc através de Fernando Peixoto²⁵, tendo sido frequente participante das oficinas, e define a Escola como um projeto estético, político e educacional. Márcio conta que talvez a experiência mais radical para ele junto à Eitalc tenha sido a vivência de que participou na Nicarágua com o movimento

²³ [...] organizamos un taller en Misiones, en la triple frontera de Argentina con Brasil y Paraguay, en la zona del puente internacional Tancredo Neves. Se centró en el encuentro con las experiencias escénicas de la cultura guaraní. Lo coordinó Joao Das Neves quien venía de trabajar con los indígenas en la zona de Acre, en Brasil. Fue una experiencia bellísima. Hubo un intercambio donde la gente de teatro mostró sus escenas y los guaraníes las suyas. Descubrimos que el espacio escénico es mucho más que lo que pensávamos. Para los guaraníes no estaba delimitada por estas medidas que tenemos nosotros en la caja negra sino que se extendía a los ríos y las copas de los árboles en su territorio.

²⁴ La Eitalc también socializó una manera de pensar el teatro, las relaciones de la gente que vivimos en este continente, incluyendo a Brasil, porque hoy hablamos de Latinoamérica pero seguimos excluyendo a esa otra cultura de origen portugués. En la Escuela eso fue incorporado inmediatamente.

²⁵ Fernando Peixoto (1937-2012) foi ator, escritor, diretor e dramaturgo brasileiro, atuou no Teatro Oficina, Teatro de Arena, possui vasta contribuição ao teatro brasileiro e resistência contra a opressão e ditadura militar no Brasil. Esteve presente como assessor e conselheiro teatral da Eitalc desde sua fundação.

MECATE - Movimento de Arte Testemunhal Campesina, criado em 1979 quando da revolução sandinista, sendo um movimento artístico de camponeses da Nicarágua. (2020, 6:56).²⁶

Esse movimento reunia núcleo de camponeses de todas as regiões do país Nicarágua e tinham uma sede em Manágua, que era um casarão meio em ruínas, abandonado, mas que era um lugar muito importante pra eles, era um espaço de mobilização, de encontro, e de tomada de marcação de território, então o encontro da escola se deu em duas etapas, a primeira ficávamos todos e todas alojados nessa casa, acampados praticamente, nessa casa, e doávamos uma parte do dia, acho que duas horas por dia...cada um de nós doava o seu tempo para alguma atividade de reconstrução desta casa. Pintar uma parede, bater um cimento, botar uma telha, ou cozinhar pras pessoas... e os camponeses todos lá, e nós artistas e estudantes de todos os países, inclusive Estados Unidos, da Europa, porque a Eitalc não acolhia só artistas da América Latina. (ABREU, 2020, 17:39)

Escolho transcrever o relato pessoal de Márcio Abreu ao Sala Tusp por alguns motivos. Segundo a própria Ileana Diéguez, não foram feitos muitos registros dos encontros da Eitalc, principalmente pela falta de verba, e também porque muitos materiais foram perdidos (2014, p.146). Desse modo, acredito ser relevante dar voz ao diretor brasileiro Marcio Abreu, que considera a Eitalc como parte de sua formação, e conta que as práticas ali vivenciadas estão indissociáveis do trabalho que ele realiza até hoje, junto à Companhia Brasileira de Teatro, inclusive no sentido estético e de linguagens.

Eu fiquei pelo menos um mês lá, então eram quinze dias nessa casa, já com os mestres, então tinha Rosa Luisa Márquez, o Grupo *Bread and Puppet* de Nova Iorque, que o diretor era um dos professores, tinha um diretor chileno deslumbrante genial, que já morreu, que é o Andrés Pérez, que é uma referência do teatro latino-americano pra mim...Santiago Garcia. Então você ia trabalhando, migrando com esses professores, e com mestres dos grupos de camponeses, e a gente trabalhava sobre determinadas lógicas de linguagem, e uma delas por exemplo, que eu me lembro, é uma tradição que tem na Nicarágua, muito mantida por esses camponeses, e que remonta à Idade Média, que eles chamam de *cantahistória*: é uma espécie de performance narrativa musical com imagens pictóricas em relação com a narrativa, que é a teatralidade deles mais recorrente, mais vigorosa...e a gente trabalhou sobre essas perspectivas da *cantahistória* e criamos pequenas performances, pequenas dramaturgias, e então fomos viajar com aqueles ônibus escolares amarelos americanos, todas as regiões do país nessas comunidades de camponeses, então se hospedando na casa das pessoas nas montanhas, apresentando essas performances...é uma experiência pra vida. (ABREU, 2020, 21:41)

²⁶ Este encontro aconteceu em 1998 no 23º taller da Eitalc e foi coordenado por Antonio Martorell (Porto Rico), Michael Romanevsky, Grupo Bread and Puppet e Grupo Mecate. (DE LA ROSA; SANTILLAN, 2014, p.184).

2.2 Desmontagem, demonstração de trabalho e outras exposições da cena pedagógica

Embora seja tentador estabelecer um marco de onde e quando surgem as desmontagens dentro dos processos vivos da Eitalc, não me parece ser esse o caminho que se apresenta a essa pesquisa. "Imagino o texto que aqui se desdobra como um imenso véu. Os véus cobrem, mas também des/velam, descobrem, tornam visível aquilo que parecem resguardar" (DIÉGUEZ, 2018, p.10).

Segundo Diéguez as desmontagens e demonstrações de trabalho inscrevem caminhos "à margem do paradigma da tradicional encenação" (2018, p.12), são fragmentos de vida, de cena, de conversa, de desejo, restos, rastros que são expostos no estudo de cena, "acazos e pequenos descobrimentos e de maneira alguma pretendem totalizar a experiência criativa" (idem). "Desta forma, mostrar os processos de trabalho e não somente os resultados de investigação e criação cênica foram constituindo um tipo de apresentação essencialmente performativa e pedagógica" (DIÉGUEZ, 2014, p.6).

Nesta palestra ou aula de anatomia em que não vamos abrir um cadáver, mas um corpo vivo, falarei também sobre a vida e o milagre do insignificante, do secundário, do que funciona no anonimato e na sombra; mas nem mesmo remotamente tentarei dizer tudo. (VARELA, 2009, p. 123)²⁷

Um corpo vivo exposto, foi a imagem que o Grupo cubano *Teatro Obstáculo* escolheu para um processo inaugural de desmontagem. Em 1993, durante a X Oficina da Eitalc, em Havana, no Seminário "Teatralidade e Ritualidade", a atriz Bárbara Barrientos, o ator Alexis Gonzáles e o diretor Victor Varela, nomearam de desmontagem a sessão de trabalho apresentada do processo cênico *Segismundo ex Marqués*.

As desmontagens começaram a ser uma espécie de performances pedagógicas na intenção de tornar visíveis os percursos, dispositivos e a tessitura da cena, sempre a partir de propostas e desenvolvidas primordialmente pelos atores em diálogo com os diretores. E, se tornaram um "espetáculo" que complementava o repertório dos grupos, eram, acima de tudo, performances que evidenciavam a complexidade poética e técnica dos criadores cênicos. (DIÉGUEZ, 2014, p.8)

²⁷ En esta conferencia o lección de anatomía en la cual no vamos a abrir un cadáver sino un cuerpo vivo, hablaré también de la vida y milagro de lo insignificante, lo secundario, lo que trabaja en el anonimato y la sombra; pero ni remotamente intentaré decirlo todo.

Três anos depois da palavra desmontagem ter sido dita pela primeira vez, ela reaparece junto ao Grupo peruano Yuyachkani, na XVI Oficina da Eitalc em Lima/ Peru. Yuyachkani, que era o grupo anfitrião do encontro, apresentou uma conferência aberta com o título: *Desmontagem: Encontro com Yuyachkani*. "de forma que o procedimento de desmontar era aberto à experiência de toda a trajetória de um grupo teatral" (DIÉGUEZ, 2018, p.16). O diretor Miguel Rubio Zapata disse na abertura do encontro: "Esta temporada tem um início diferente, não começa com o espetáculo de fato, mas com a reflexão que uma atriz faz sobre os fundamentos do seu trabalho" (idem). Tratava-se da demonstração de trabalho *Una Actriz se Prepara*²⁸ com Ana Correa.

De fato o Grupo Yuyachkani passou a assimilar a prática da desmontagem de espetáculos como repertório de investigação artística e processual de seus trabalhos, organizadas dentro do que chamam atualmente de *El teatro por Dentro*²⁹, eixo de ações pedagógicas do grupo que incluem as desmontagens, demonstrações de trabalho e conferências cênicas. O diretor do Yuyachkani, Miguel Rubio Zapata, afirma que

Nomeamos desmontagem às tentativas que fazemos para saber como chegamos onde chegamos, e falar disso tornou-se uma tradição pedagógica saudável da Escola -EITALC- para conhecer os processos internos do nosso trabalho.³⁰ (2009, p.27)

Foi a partir dos anos 90 que o Yuyachkani começou a realizar demonstrações de trabalho, e efetivamente abrir os processos cênicos em partilha com espectadoras/es. A atriz Ana Correa, diz que as desmontagens surgem como continuidade desta relação com o público, que se abriu com as demonstrações: "Nelas (desmontagens) analisamos materiais, ferramentas e procedimentos com os quais trabalhamos em uma determinada obra, propondo novos desafios a quem estuda e reflete sobre a cena" (2021, p.3).

Eugenio Barba, diretor do Odin Teatret, conta que nos anos 70, quando estava junto do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski na Polônia, a ideia de demonstrações de trabalho surgiu da necessidade de explicar a natureza dos processos de *training* e de criação dos espetáculos para aqueles que ali chegavam pela primeira vez. Barba também afirma que práticas similares

²⁸ *Una Actriz se Prepara*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qYiEk0y5sC8&t=16s>

²⁹ <https://yuyachkani.org/conferencias-escenicas/>

³⁰ Hemos denominado desmontaje a los intentos que hacemos para saber cómo llegamos adonde llegamos, y hablar de esto se ha convertido en una saludable tradición pedagógica de la Escuela -EITALC- para conocer los procesos internos de nuestros trabajos.

a essas, evidentemente, já aconteciam antes de Grotowski, acreditando ser algo inerente ao campo do fazer teatral.

Tinha lido como atrizes e atores do passado frequentemente realizavam "Concertos". Às vezes eram simples recitais, antologias de seu próprio repertório. Mas outras vezes era uma espécie de conferência onde os atores contavam as etapas de suas carreiras, a forma de interpretar um ou outro personagem e, em seguida, intercalava suas apresentações com exemplos. Sem figurinos, perucas ou maquiagem, faziam aflorar fragmentos de espetáculos submersos. Às vezes, nem eram palestras, mas conversas simples. (BARBA, 2009, p.75-76)³¹

Foi a atriz do Odin Teatret, Iben Nagel Rasmussen quem organizou pela primeira vez uma *demonstração-espetáculo*, forma que viria a ser marcante dentro do repertório do grupo. (BARBA, 2009, p.79). Tratava-se de *Luna e Oscuridad* (1980), para Barba, Iben "inventou involuntariamente um gênero teatral que hoje parece ter existido desde sempre, no nosso e em outros teatros: uma obra-ponte entre o espetáculo e o seminário pedagógico, entre a anatomia, a autobiografia e a dramaturgia" (2009, p.79-80).³²

Quando ela me mostrou pela primeira vez, era 1980, *Luna y oscuridad* ainda não tinha esse nome, mas estava pronto. Ela mostrou os princípios básicos do treinamento, executou e explicou alguns exercícios, discutiu sua utilidade, indicou onde estavam as armadilhas e os riscos de mal-entendidos. Em seguida, ela percorreu as etapas de sua própria vida como atriz e mostrou como os elementos técnicos se transformaram em espetáculo, música, ações e palavras.³³ (BARBA, 2009, p.79)

Mara Leal³⁴ nos lembra que *Hijo de Perra o la anunciación* do grupo Yuyachkani, nomeado como *conferência teatral*, com atuação de Rebeca Ralli, é exemplar no que se refere à construção cênico-pedagógica de um híbrido entre espetáculo, palestra, conferência e

³¹ Había leído cómo las actrices y actores del pasado realizaban frecuentemente «Conciertos». A veces eran simples recitales, antologías de su propio repertorio. Pero otras veces se trataba de un tipo de conferencias en donde los actores contaban las etapas de su carrera, la manera de interpretar uno u otro personaje, y luego intercalaban sus exposiciones con ejemplos. Sin trajes escénicos, pelucas ni maquillaje, hacían aflorar fragmentos de espectáculos sumergidos. A veces no eran ni siquiera conferencias, sino simples conversaciones.

³² Inventó, sin quererlo, un género teatral que hoy parece haber existido desde siempre, en nuestro y en otros teatros: una obra-puente entre el espectáculo y el seminario pedagógico, entre anatomía, autobiografía y dramaturgia.

³³ Cuando me lo mostró por primera vez, era 1980, *Luna y oscuridad* no se llamaba aún así pero ya estaba listo. Mostraba los principios elementales del training, ejecutaba y explicaba algunos ejercicios, discutía su utilidad, indicaba dónde anidaban las trampas y riesgos de malentendidos. Luego recorría las etapas de la propia vida de actriz y mostraba cómo los elementos técnicos se transformaban en espectáculo, canto, acciones y palabra.

³⁴ Mara Leal é *atriz-performer-pesquisadora*, docente do curso de teatro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do mestrado profissional em Artes da UFU. É organizadora junto à Ileana Diéguez do livro *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Em 2013 criou a desmontagem *Memória em processos*.

demonstração. *Hijo de Perra* foi um texto escrito pelo diretor Miguel Rubio para Rebeca Ralli, organizado inicialmente como roteiro de demonstração de trabalho. Nele Rubio retoma uma personagem de Rebeca para o espetáculo *Sem título: técnica mista/ 2004*, que tinha uma única aparição, sem fala, trajando paletó de policial, óculos escuros e lenço na cabeça.

Sobre *Hijo de Perra* nos fala Mara Leal "O que assistimos ao nos depararmos com esta montagem é seu formato híbrido, que transita entre a impossibilidade de se fazer uma demonstração e a desmontagem de um espetáculo que nunca existiu ou que se cria durante sua apresentação" (2021, p.104).

É menos interessante defender a desmontagem como prática inaugural, do que entender que ela possui uma rede de conexões que tal como ela, estudam a cena *de dentro*, acessando modos de fazer do teatro contemporâneo, em sua performatividade e na pedagogia nela inscrita. No entanto, interessa pontuar algumas diferenças fundamentais, por exemplo entre a demonstração de trabalho e a desmontagem. Uma demonstração de trabalho explora essencialmente aspectos técnicos de treinamento e presta-se a mapear o corpo criativo da pré-expressividade. Já a desmontagem vai ao encontro do material poético de um espetáculo ou performance anteriormente realizada, de onde será retomado o tecido poético. Em ambas as práticas, e em outras aqui mencionadas, há um *narrar* em primeira pessoa que instala a desconstrução da narrativa teatral e dá voz à emissão da *pessoalidade*, abrindo um campo autoral de transmissão.

Essas várias estratégias parecem demonstrar o que Julia Varley chama de "a qualidade particular" de tais práticas: "apresentar o processo e o resultado ao mesmo tempo". De uma forma ou de outra, constituem formas cênicas que procuram tornar visíveis as filosofias de (de)composição. (DIÉGUEZ, 2009, p.20)³⁵

2.3 Odin Teatret e a América Latina - a mirada feminina

[...] o treinamento vai além do treinamento, se converte em minha língua e em minha independência. Caso contrário, o teatro segue sendo o teatro dos diretores. De Grotowski que descobriu isto, de Eugenio que descobriu aquilo. Porém, se os espetáculos parecem falar a língua dos diretores, qual é a língua independente dos atores? É importantíssimo que os atores tenham algo que

³⁵ Estas diversas estrategias parecen evidenciar lo que Julia Varley llama «la cualidad particular» de tales prácticas: «presentar contemporáneamente el proceso y el resultado». De una u otra manera, constituyen formas escénicas que buscan hacer visible las filosofías de la (des)composición.

pertença somente a eles e que possam transmitir uns aos outros, sem passar sempre pelos diretores. (RASMUSSEN, 2012, p.22)

Na história de mais de 54 anos do Odin Teatret, vemos que as atrizes assumiram seu protagonismo diante da cena e da elaboração pedagógica de treinamentos e modos de pensar o teatro, tal como Iben Nagel Rasmussen inaugura o modelo de *demonstração-espetáculo*, que vigoraria como marca do Odin ao longo das décadas.

As atrizes fundadoras, Iben Nagel, Roberta Carreri, Julia Varley, têm em suas trajetórias, a marca de uma práxis teatral que investiga o próprio corpo em suas limitações, necessidades e desejos. No início da história do Odin Teatret em 1967, os treinamentos reproduziam os modos apreendidos por Eugenio Barba junto a Jerzy Grotowski, isso se modificou com o tempo, sendo as mulheres do Odin fortes propositoras dessa mudança.

Enquanto Barba viu em Torgeir Wethal uma figura potencialmente central (masculina) comparável ao ator Ryszard Cieslak de Grotowski, ao longo do tempo Barba foi atraído pelo "poder particular" das atrizes, vendo sua influência como, em certo sentido, "Dionisíaca". (LEDGER, 2016, p.3)³⁶

Julia Varley, através de intensa investigação pessoal em relação à sua dificuldade com a voz, trouxe para si e para o grupo, uma outra maneira de pensar o treinamento vocal. "Como o Odin trabalhava com a voz, tradicionalmente não funcionava para mim. Usar uma voz mais "tímida", não tão externa ou forte, me levou muito às mulheres do Madalena³⁷, algumas delas cantoras. E esse trabalho voltou ao Odin".³⁸

A partir da década de setenta, Barba passa a frequentar menos a sala de trabalho, abrindo espaço para práticas de treinamentos conduzidas de maneira mais autônoma pelas atrizes e atores, espaço esse criado pela geração de Varley, Rasmussen, Carreri, que ainda permanecem no grupo.

Com o tempo, o treinamento mudou de uma atividade de grupo centrada em exercícios específicos, para atividades solo, que exploravam a improvisação criativa ou interesses individuais. As mulheres foram fundamentais para esse desenvolvimento. (LEDGER, 2016, p.5)³⁹

³⁶ While Barba saw in Torgeir Wethal a potentially central (male) figure comparable to Grotowski's actor Ryszard Cieslak, over time Barba has been drawn to the "particular power" of the female actors, viewing their influence as in some sense "Dionysiac."

³⁷ Magdalena Project é uma rede internacional de mulheres no teatro. <https://www.themagdalenaproject.org/>

³⁸ Julia Varley em entrevista à Adam Ledger (2016).

³⁹ Over time training has shifted from a group activity centered around specified exercises (as seen in the early films Physical Training at the Odin Teatret and Vocal Training at the Odin Teatret [1972]), to solo activity, and to

As atrizes do Odin Teatret desenvolveram para si um programa de treinamento pessoal, construíram através dele, e conseqüentemente na criação de solos e demonstração-espetáculo, lugares de independência dentro do grupo. Por serem atrizes, a questão de gênero sobressalta, porque são elas que, através de seus corpos de mulher, chamam para si a potência criadora, e como Lúcia Romano aponta, o fazem, questionando as hierarquias teatrais, de dentro da cena.

O teor ideológico que emerge das demonstrações de trabalho se refere a vários elementos. Primeiro, no que concerne à hierarquia presente nas relações criativas, ali tematizada e questionada. Além disso, pela ousadia de abrir o “processo” ao olhar do outro, revolucionando o diálogo entre obra e espectador(a). Na medida que recriam o cruzamento entre textualidade e poética do espaço, as demonstrações também desafiam as convenções do fazer teatral, transferindo enorme “autoridade” para um corpo pensante individuado que assume sua incompletude cênica. Por fim, constituindo-se como um tipo de “aula- espetáculo”, é metalinguagem do processo criativo e levanta a bandeira da não separação entre discurso e prática artísticos. (ROMANO, 2013, p.102)

No início desta pesquisa, ainda não era claro para mim a relação estreita entre demonstração de trabalho e desmontagem, e mesmo a relação entre grupos de teatro da América Latina e o Odin Teatret. Neste período conversei com a atriz do Yuyachkani, Ana Correa, perguntei a ela qual era sua motivação pessoal para realizar uma desmontagem, Ana me sugeriu que eu visse duas demonstrações de trabalho *Una Actriz se Prepara* (1992), que segundo ela foi a primeira que realizou, e tinha como por objetivo afirmar o trabalho intenso, profundo e continuado a que se dedica uma atriz, e também a demonstração *La rebelión de los objetos* (2009), que já tem um eixo temático específico, ao trabalhar com o objeto, segundo Ana, como prolongamento do corpo e da alma.⁴⁰

Ana também afirma que o propósito da demonstração de trabalho é bastante técnico, e como vem sendo trabalhada no Grupo Yuyachkani, está atrelada às oficinas, ou seja, apresenta-se a demonstração de trabalho e, em seguida, pratica-se com alunas/os aquela técnica mostrada. Sobre as motivações que perguntei no início de nossa conversa, Ana me disse: "tinha onde inspirar-me", e fala claramente que sua inspiração vinha das demonstrações de trabalho de Julia Varley, Iben Rasmussen e Roberta Carreri, atrizes do Odin Teatret.

activity that explores creative improvisation or individual interests. The women have been central to this development. Carreri reports that, at the Odin, “women have been cultivating, cherishing, the training. Only one man, Jens Christensen, has been so dedicated”. It was Nagel Rasmussen who first developed a program of personal training.

⁴⁰ Conversa estabelecida com Ana Correa por troca de e-mails e mensagens em janeiro de 2021.

Narciso Telles nos diz que "A presença e a influência do pensamento-prática de Eugenio Barba na América Latina é algo inegável" (2011, p.145). Segundo Narciso, há uma forte mudança de paradigma do Grupo Yuyachkani após o primeiro encontro com o Odin Teatret em 1978, no qual o grupo peruano passa a ocupar-se centralmente da questão da atuação. Nos anos seguintes o contato entre os grupos se amplia em intercâmbios constantes e participações do Yuyachkani em sessões da ISTA - *International School of Theatre Anthropology* (TELLES, 2018, p.144-145).

Ileana Diéguez fala de um "impulso revitalizador" (2011, p.31) dado pela passagem do Odin Teatret pela América Latina, principalmente no que se refere às investidas para a criação de técnicas voltadas ao trabalho de atrizes e atores "uma técnica que ofereceu aos atores outras ferramentas para desenvolver escrituras mais performáticas" (DIÉGUEZ, 2011, p.32).

O Odin Teatret também compareceu a encontros da Eitalc. No 1º taller em 1989, Eugenio Barba e Roberta Carreri estiveram presentes, no 7º taller que aconteceu em 1992 na Bolonha/ Itália, foi oferecida uma partilha com demonstração de trabalho de Julia Varley, nesta ocasião Miguel Rubio e Teresa Ralli eram mestras/es pedagogos do encontro. O 15º taller em 1995, aconteceu em Holstebro, Dinamarca, com o tema *Trabalhando e convivendo com o Odin Teatret*, em que se apresentaram espetáculos, vídeos e demonstrações de trabalho do grupo anfitrião e dos participantes. (DE LA ROSA; SANTILLÁN, p.183).

O Odin com suas *demonstrações de trabalho* explicitava a relevância de se criar condições de tempo e espaço para que atrizes e atores desenvolvessem suas próprias perguntas, e respondessem às suas vontades e necessidades, na construção de seus caminhos de treinamento corporal. "A partir das demonstrações de Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Julia Varley, dirigidas por Barba, podem ser considerados modelos do alto nível alcançado nos processos de criação, treinamentos e dramaturgias do ator" (DIÉGUEZ, 2011, p.32).

2.4 A dimensão performativa e a desmontagem

Mara Leal fala das desmontagens como "possibilidades genuínas da/o artista se encontrar no epicentro da criação. Mais do que isso: de se tornar a própria obra veiculada por uma voz personalíssima" (2021, p.88). Em sua atitude performativa, a desmontagem tende a apresentar o inacabado, fragmentado. Assim como "a performance aparece como a arte do eu, uma arte que se exprime uma força muito grande de enunciação" (FÉRAL, 2015, p.146), a desmontagem também carrega em si *o eu* em processo.

A desmontagem, alinhada a uma cena performativa, tende a afastar o teatro essencialmente da representação, da personagem, da supremacia do/a dramaturgo/a, do texto, do/a diretor/a, da encenação, valendo-se da criação de discursos próprios e do manejo de documentos e temas agenciados pela/o atriz/ator. "É por meio deles (os corpos) que a performance se dá; eles são os motores indispensáveis da ação" (FÉRAL, 2015, p.144).

Os atores e criadores que optavam por desmontar os dispositivos relacionados a seus processos artísticos, atuam especialmente como performers produtores de texturas e discursos próprios. Nas operações que buscam revelar os mecanismos provocadores da teatralidade, se instala a dimensão performativa. O corpo como plataforma, mas também como meio para produzir uma escritura essencialmente corporal, uma partitura de ações não definidas por um texto dramático a ser representado. (DIÉGUEZ, 2014, p.8)

"No teatro performativo o ator é chamado a *fazer*: a estar presente, a assumir os riscos e a *mostrar a fazer*" (FÉRAL, 2015, p. 129). Esse *mostrar* (os processos de construção da cena) é o mesmo que instala a dimensão performativa da desmontagem que refere Ileana Diéguez.

A escrita cênica não é mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, *reconhece o risco*. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o *processo*, ainda mais que o produto, que o teatro performativo coloca em cena. (FÉRAL, 2015, p.124)

No texto *Realidade e ficção no teatro contemporâneo* (2013) Erika Fischer Lichte analisa encenações contemporâneas a partir de uma ideia de *deslocamento*, que perturba a percepção do espectador e o transporta a um estado intermediário, que nem é da ordem do real, nem do ficcional. A autora afirma que as encenações de Romeo Castellucci, Frank Castorf, Bob Wilson, Jan Fabre "oferecem muito mais possibilidades para um tal deslocamento do que as que seguem o princípio do realismo psicológico" (2013, p.20).

Então, o que é que se passa no momento do deslocamento, isto é, no momento exato em que a ordem de percepção que existia até então é perturbada mas em que a outra ordem ainda não foi estabelecida: esse momento de passagem da ordem de presença à ordem de representação ou inversamente? Aparece um estado de instabilidade. Ele transporta o sujeito perceptor entre duas ordens em um estado intermediário. Desta forma, o sujeito perceptor encontra-se num umbral – o umbral que informa e marca a passagem de uma ordem a outra. O antropólogo Victor Turner chamou o fato de encontrar-se num tal umbral de "liminaridade" (TURNER, 1969). Por isso, pode-se concluir que o

deslocamento transporta o sujeito perceptor a um estado liminar. (FISCHER, 2013, p.21)

Para Diéguez a liminaridade⁴¹ antes de ser um conceito aplicado ao teatro, é uma prática que vem marcando a teatralidade latino-americana nas últimas décadas. Lembrando que "a partir dos anos noventa e de modo crítico até o final dessa década, os cenários sociais, econômicos, e políticos deste continente começaram a ser mais espetaculares e midiáticos" (2011, p.22-23).

Diana Taylor usa a palavra *performance* para nomear tudo aquilo que envolve a expressividade de uma cultura humana. Desse modo, a autora procura colocar em um mesmo arcabouço, expressões que estão dentro e fora do contexto teatral, em uma perspectiva descolonizadora, não excludente, não reducionista nem reforçadora da supremacia dominante dos *arquivos* (registros oficiais) sobre o *repertório* (manifestações massivamente atacadas e apagadas, que dentre outros formatos, são transmitidas e mantidas através da oralidade).

Segundo Diéguez, a arte serviu-se da teatralidade presente na vida: "Temos de nos perguntar como também o teatro foi transcendido pela disseminação da teatralidade nos cenários imediatos e cotidianos do real" (DIÉGUEZ, 2010, p.136). Diéguez acredita na força da teatralidade contida em atos cívicos, nas manifestações geradas por "movimentos coletivos espontâneos que geram associações temporais não hierarquizadas" (idem, p.145) e que deste modo, provocam *erupções do real*, desse real que é revelador da própria vida em sua potência, que nos lembra de que estamos vivos/os e juntas/os. "(...) como observa Turner, nas crises abertas pelos dramas sociais se produzem situações de “caos fecundo” e de liminaridade: ou seja, estados de trânsito" (idem)

Diana Taylor assim como Diéguez, se interessa por processos liminares que acontecem na vida e transbordam a teatralidade, no qual ambas autoras convergem seus olhares para performances latino-americanas, ao tratar de uma performatividade *desalojada* de convenções teatrais, que acontecem em "múltiplos cenários urbanos e artísticos (...) uma arte em situação de precariedade, em diálogo com a vida e exercida a partir do compromisso ético" (DIÉGUEZ, 2011, p. 20-21).

⁴¹ O antropólogo britânico Victor Turner (1920-1983) concebe a ideia de liminaridade como correspondendo a um momento de margem dos ritos de passagem: fase ritual na qual os sujeitos apresentam-se indeterminados, em uma espécie de processo transitório de “morte” social, para, em seguida, “renascerem” e reintegrarem-se à estrutura social. <https://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>. Diéguez elabora à partir de Turner que "liminaridade é uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas *representacionais*" (2011, p.20).

2.5 A perspectiva pedagógica

A desmontagem em si é um processo pedagógico, a substância da vida e da cena daquela/e que desmonta será convocada, e uma narrativa será construída a partir de sua experiência dentro e fora do teatro. "As desmontagens se constroem e tomam corpo como poéticas da experiência dos processos de trabalho e vida dos criadores-pesquisadores" (LEAL; DIÉGUEZ, 2018, p.8).

Mara Leal, docente em Artes Cênicas na UFU - Universidade Federal de Uberlândia, tem uma extensa relação com a experiência da desmontagem, que se inicia em 2008 quando assiste ao espetáculo e à desmontagem de *Antígona* de Teresa Ralli (Yuyachkani), ambos apresentados no I Filte⁴² em Salvador/ BA. "Hoje penso que minha grande identificação com a desmontagem também tenha acontecido porque naquele momento eu estava mergulhada em processos criativos autobiográficos, que foram tema do meu doutorado" (2018, p.22).

Em 2013 Mara esteve à frente da organização do III InterFaces Internacional sobre desmontagem organizado pelo Geac⁴³ da UFU/ Uberlândia/ MG, que contou com a presença de Ileana Diéguez. "Ao coordenar essa edição do Interfaces, o objetivo foi trazer Ileana para compartilhar sua abordagem e experiência reflexiva em torno do dispositivo, que ela vem explorando em alguns anos de atividades com artistas na Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-Cuajimalpa), no México" (LEAL, 2018, p.23).

Ileana Diéguez Caballero atuou no âmbito da desmontagem em diversos projetos ligados à universidades latino-americanas. É professora pesquisadora do Departamento de Humanidades da Universidade Autónoma Cuajimalpa/ México, curadora do projeto *Desmontagem da representação* e *Desmontagens: processos de pesquisa e criação cênica* (2003-2009), desenvolvido no Centro de Investigação Teatral Rodolfo Usigli, no México. Publicou em 2009 o livro *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: proceso de investigación y creación*, e no Brasil junto à Mara Leal organizou o livro *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*.⁴⁴

Em 2013, no mesmo semestre em que ocorreu o III InterFaces, Ileana foi professora convidada na disciplina *Pedagogia(s) do Teatro - práticas contemporâneas*, oferecida pelo

⁴² I Festival Latino Americano de Teatro da Bahia (Filte), em Salvador.

⁴³ Geac - Grupo de estudos cadastrado no Cnpq que reúne pesquisadores do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

⁴⁴ Fonte: <http://lattes.cnpq.br/6917663260261029>

Mestrado em Artes da UFU, na qual a desmontagem como procedimento artístico-pedagógico foi tema.

cada pesquisador(a) teve um mês para desenvolver um roteiro de desmontagem de seu percurso artístico-profissional até a pesquisa de mestrado ou doutorado que estava iniciando naquele ano (...) e o objetivo, com esse procedimento, era de que essa imersão em seu percurso profissional e de vida colaborasse para criar pontes entre sua trajetória e a pesquisa que estava iniciando e, talvez, contribuir para descobrir caminhos a seguir. (LEAL, 2018, p.23)

Entre 2012 e 2015 Mara conduziu um processo de desmontagem junto às/aos estudantes de graduação do bacharelado em interpretação da UFU, dentro da disciplina *Pedagogia do ator* e acredita que a desmontagem dentro deste contexto pedagógico surge como uma ferramenta metodológica para alunas/os pensarem sobre seus processos de criação.

(LEAL, 2018, p. 24).

Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, atrizes do Lume Teatro e docentes do programa de Pós Graduação da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, oferecem desde 2017 a disciplina *Desmontagem cênica como estratégia de reflexão e criação do artista da cena*, que no ano de 2021 está em sua terceira edição. Sobre o que as condutoras chamam de "piloto" em relação à esta experiência primeira com a disciplina, pontuam:

teve como objetivo auxiliar os alunos a revisitarem suas trajetórias artísticas-acadêmicas (abordando aspectos conceituais, estruturais, filosóficos, estéticos, políticos e pessoais) para que construíssem vetores-memória que os conduzissem às pesquisas de seus projetos de mestrado ou doutorado. (COLLA; HIRSON, 2018, p.203)

No ano de 2018 assisti a cerca de 10 desmontagens dos discentes da pós-graduação da dança e teatro da Unicamp que cursaram a disciplina ofertada por Colla e Hirson, em uma abertura que aconteceu na sede do Lume Teatro/ Barão Geraldo, SP. Ali vi experimentações carregadas de afeto, percebi uma comunhão e cumplicidade entre as pessoas, que se ajudavam para fazer acontecer as apresentações, davam suporte na luz, no som, gravavam uns aos outros, estavam juntos. Sobre isso conversei com alguns participantes da disciplina, que indaguei sobre a perspectiva do coletivo neste processo de desmontagem.⁴⁵

A resposta em relação a minha pergunta foi que a dimensão do coletivo dentro da disciplina ajuda muito, os afetos e afecções na primeira parte da aula em que são realizados os aquecimentos, assim como o momento da apresentação e partilha dos materiais- evocadores de

⁴⁵ Conversei com Natacha Dias que compôs a turma de 2019 e Luciana Mitkiewicz que participou da primeira turma da disciplina em 2017.

memória, afirmam que estar diante do grupo, fortalece. Reconhecem que realizar a desmontagem amparada/o por um coletivo é enriquecedor em múltiplos aspectos, mas que em algum momento o processo passará a ser solo, por ter em si o caráter autoral, autobiográfico, de um falar sobre algo que somente aquele corpo experienciou anteriormente. A palavra da desmontagem é assumidamente em primeira pessoa.

A experiência que tive de curta e intensa duração com a desmontagem em um contexto pedagógico de transmissão, aconteceu nos dias 21 e 22 de janeiro de 2020, através da oficina *Processos Pedagógicos: Conferência Teatralizada, Demonstração e Desmontagem* ministrada pela atriz Ana Correa do Grupo Teatral peruano Yuyachkani. A oficina era integrada ao evento *Desmontagens – poéticas do avesso*⁴⁶ promovido pelo Sesc Carmo de São Paulo.

A oficina busca humanizar o trabalho de atores e atrizes ao abordar questões que perpassam os processos de trabalho em artes cênicas, como descobertas e heranças familiares, artísticas e espirituais.⁴⁷

Ana em um primeiro momento conduziu um trabalho físico de construção de partitura e imaginação com duração de uma hora e meia de intensa prática. Depois deste momento da vivência corporal, houve um breve intervalo. Foi quando Ana sorriu na minha direção e começou a imitar um dos movimentos que eu havia feito durante a atividade, eu fiquei em um misto de timidez e alegria e percebi que o movimento que ela estava reproduzindo era um daqueles que, enquanto eu realizava, foi dos que mais me deu prazer em fazer: ele era como um tirar de véus sobre o rosto, com os braços alternados, repetido várias vezes e com um pulso de pernas e quadris que acompanhava. De todos os movimentos que fiz, esse eu sou capaz de reproduzir ainda hoje.

Ana me disse em seguida o quanto gosta de conduzir esse tipo de trabalho e o quanto ela acredita que ele pode levar para a descoberta de si, de algo que seja nosso, que nos revela. Gosto de lembrar desta experiência porque, em um curto período, pude vivenciar algo essencial que diz respeito aos fazeres das atrizes, atores e diretor do Grupo Yuyachkani. Aquela/es artistas que estão juntas/os há 50 anos, tiveram espaço para se desenvolver em suas potencialidades, foram em busca de suas linguagens através dos treinamentos que escolheram fazer, são individualidades fortes capazes de abraçar o coletivo e conseqüentemente a dimensão social, pública e política em seus fazeres.

⁴⁶ https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13916_POETICAS+DO+AVESSO.

⁴⁷ Sinopse da oficina (material impresso).

Ana, nessa oficina, apresentou o histórico do Grupo Cultural Yuyachkani, contou histórias pessoais, coletivas, e contextualizou como a situação política de seu país atravessa as narrativas das obras teatrais do grupo. Tudo de forma integrada: o dizer da atriz, a ética da mulher no mundo, a atriz e sua feitura diária com seu corpo, traduzida em treinamentos que são inscritos na matéria corporal e não calcados em uma ideia.

O segundo dia de oficina era para efetivamente desmontar alguma cena, éramos muitos e nos dividimos em grupos, como daria início ao mestrado que já consistia em uma desmontagem, não me senti na urgência de realizar ali, então cedi meu lugar, e compus um grupo em que uma atriz desmontou e nós colaboramos com o roteiro, depois assistimos às outras desmontagens, que eram em torno de cinco.

A cada apresentação, Ana muito envolvida com as narrativas, sugeria ações concretas que *melhoravam* a cena, era interessante observar que ela já sentia vontade de colaborar para que aqueles que desmontavam dessem continuidade ao processo fora dali.

Penso que essas experimentações que estudam a cena abrindo, discutindo, desmontando as partes, para que expostas se possa tratar delas, é um modo de operar que diz sobre o Grupo a que Ana pertence, processos que olham para seus próprios materiais e criam uma pedagogia de trabalho, em que se aprende na ação, no re-fazer e reencontrar o que se fez, "para saber como chegamos onde chegamos" (ZAPATA, 2009, p.27).

3 MULHERES QUE DESMONTAM A CENA

Todas as atrizes do Odin Teatret realizaram uma montagem solo, nenhum ator do grupo o fez. (LEDGER, 2016, p.10). No Grupo peruano Yuyachkani, Teresa Ralli foi a primeira atriz que desmontou a cena com o espetáculo *Antígona*. Em seguida todas as desmontagens solo foram feitas por mulheres do grupo, apenas uma foi realizada recentemente pelo ator Augusto Casafranca⁴⁸.

O reflexo disso possivelmente chega na cena brasileira, em que são as atrizes, também as primeiras que se interessam em desmontar. São elas Tânia Farias e Ana Cristina Colla, na qual ambas tiveram conhecimento da prática através de Ileana Diéguez e do Grupo Yuyachkani, aspecto que será tratado adiante.

O que temos é uma recorrência de mulheres que se interessaram em desmontar seus trabalhos ou suas trajetórias dentro de seus coletivos teatrais. É evidente que homens também podem e desmontam a cena, mas de algum modo esta prática se mostrou convidativa para as mulheres. Para além disso, podemos dizer que a desmontagem se relaciona ao protagonismo feminino, desde a linha que conecta *demonstrações de trabalho* das atrizes do Odin Teatret, até os ecos promovidos pelos encontros da EITALC, junto aos grupos latino americanos, especialmente Yuyachkani, que adota para si a prática de desmontar.

No entanto, não defendo aqui a desmontagem como um *lugar* de mulheres, mesmo porque, acredito que todos os lugares podem e devem ser *de mulheres*, seja na vida ou no teatro, mas neste momento da pesquisa, desejo voltar-me para as desmontagens realizadas por elas, porque assim acredito, abrirei um espaço de diálogo com *Agda*.

Na oficina ministrada por Ana Correa⁴⁹, já anteriormente mencionada, em um certo momento, Ana trouxe a reflexão: "por que quando as mulheres desmontam a cena, é recorrente que temáticas como abuso e opressão venham à tona?". Acredito que ao abrir um espaço de fala dentro da cena, a mulher estabelece um marco autoral e biográfico, que exprime sua experiência dentro e fora do teatro, encontrando na cena teatral um meio de expor traços de uma sociedade construída por homens e para homens.

As desmontagens aqui tratadas foram realizadas por atrizes brasileiras, sendo elas: Ana Cristina Colla, Janaina Leite, Luciana Mitkiewicz, Márcia Limma, Renata Carvalho e Tânia

⁴⁸ As desmontagens feitas pelas atrizes de Yuyachkani, tais como *Antígona* por Teresa Ralli, *Rosa Cuchillo* de Ana Correa e *Adiós Ayacucho* de Augusto Casafranca, são tratadas e analisadas no artigo recente publicado na revista *Rascunhos* v. 8/n.1/2021, em homenagem aos 50 anos do Grupo peruano.

⁴⁹ Oficina de desmontagem oferecida pelo Sesc Carmo em janeiro de 2020.

Farias. As desmontagens de Márcia Limma e Renata Carvalho foram criadas em formato audiovisual para o projeto #Desmontagem, promovido pelo Sesc Pompéia - SP. Em cada uma dessas desmontagens será possível identificar a expressão de uma fala feminina que encontrou sua via através do processo de desmontagem, e que muitas vezes se faz denúncia.

Luciana Mitkiewicz em *Desmontando bonecas quebradas*, aborda os assassinatos das meninas e mulheres de *Ciudad Juárez*, no México, priorizando o documento e a síntese, em relação ao espetáculo que desmonta. Tânia Farias na desmontagem *Evocando os mortos* ao tratar da personagem Ofélia, revela a violência sofrida consigo devido a um estupro coletivo do qual foi vítima. Renata Carvalho, atriz travesti, no vídeo-desmontagem *Corpo: sua autobiografia* expõe seu corpo como manifesto, e pactua com o público a existência e sobrevivência travesti. Márcia Limma com a desmontagem de *Medéia Negra* revisita o mito de Medéia em uma perspectiva negra, e nos apresenta a diversidade de sua equipe e a formação de um modo agregador e coletivo com que elegeu operar a cena de seu espetáculo. Janaina Leite com a desmontagem de *Stabat Mater* retomou arquivos e materiais que não entraram no espetáculo, dando espaço para sua equipe feminina protagonizar a palavra. Ana Colla revisita personagens de seu repertório de grupo, elegendo as femininas para revisitar, sendo atravessada por passagens autobiográficas, na desmontagem *SerEstando mulheres*.

Pretendo ao tratar dessas desmontagens femininas, conhecer abordagens distintas desse *abrir o jogo da cena* que o dispositivo da desmontagem confere, revelador dos meios ou estratégias que cada performer encontra para revisitar um material anteriormente criado.

3.1 Ana Cristina Colla

Ana Cristina Colla é atriz do Lume Teatro - Grupo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp desde 1993. É professora plena e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - Unicamp. Sobre as frentes em que atua no LUME, Ana Colla desenvolve pesquisas dentro de três linhas de trabalho: o clown e a utilização cômica do corpo, a mimesis corpórea e a dança pessoal.

Quando completou vinte anos de atividade junto ao Lume em 2013, a atriz teve o desejo de revisitar e evocar memórias e construções poéticas de sua trajetória expressiva, e convidou o parceiro Fernando Villar para dirigir essa experiência. Inicialmente pensou em criar um roteiro de demonstração de trabalho, e no percurso, o conceito da desmontagem chegou por intermédio de Carlos Simioni, ator fundador do Lume, que havia assistido à desmontagem *Confesiones* de Ana Correa (Yuyachkani); em seguida Colla conheceu referências de Ileana

Diéguez e na mesma época encontrou Tânia Farias, que compartilhava do mesmo desejo de construir uma demonstração de trabalho. (COLLA, 2020, p.267).

Imagino que ambas, Tânia e Ana, tenham encontrado na desmontagem uma forma narrativa mais maleável do que a proposta para as demonstrações de trabalho: "abarcando outros prismas, indo além dos procedimentos técnicos, buscando revelar/desvelar escolhas pessoais, dando espaço a uma poética que dá a ver escolhas éticas desenvolvidas nos processos de criação" (idem).

A desmontagem *SerEstando mulheres* foi criada a partir de cenas de personagens femininas de sete espetáculos do Lume Teatro: *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* (1993), *Contadores de estórias* (1995), *Café com Queijo* (1999), *Um dia...*(2000), *O que seria de nós sem as coisas que não existem* (2006), *Você* (2009) e *Os bem intencionados* (2013). (COLLA, 2018, p.105).

Em 2020 Ana Colla é convidada pelo projeto SescEmCasa para apresentar sua desmontagem *SerEstando Mulheres* ao vivo pelos canais da empresa⁵⁰. A atriz realizou esse trabalho no quintal da sua casa, em maio de 2020, durante os primeiros meses de isolamento social. Antes disso a desmontagem evidentemente traçou seu percurso intenso de apresentações em eventos acadêmicos e festivais nacionais e internacionais, entre 2013 e 2017, tendo se apresentado no México, Argentina, Costa Rica, e em centros de recuperação femininos do Estado de São Paulo, dentre outras ocasiões. (COLLA, 2020, p.343-344).

A atriz navega entre distintas composições corporais, atravessadas das personagens *incorporadas*, no sentido de que as figuras acessadas por Colla são materializadas através do corpo e técnicas que evidenciam a composição formal: *butoh*, mimesis corpórea, dança pessoal e *clown*. Dona Maroquinha por exemplo, criada para o espetáculo *Café com Queijo* (1999) é uma personagem construída através da mimesis corpórea, que consiste em um trabalho de observação, codificação, "e na posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas no cotidiano, sejam elas oriundas de pessoas, animais, fotos ou imagens pictóricas" (COLLA, 2020, p.289).

Colla nos conta que, nos primeiros experimentos com o público, *SerEstando Mulheres* possuía muitas explicações técnicas de cada trabalho/personagem que ela transitava, e que aos poucos percebeu, em partilha com o grupo e diretor, que não era necessário manter tal quantidade de informações. Ela então optou por transições fluidas entre as figuras, que se davam em uma troca de roupa, uma fala curta com o público, às vezes uma música de fora, ou mesmo

⁵⁰ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w1NZ8A1jJTE>

o silêncio. Sobre essas transições, Colla fala sobre um fragmento específico da desmontagem, da passagem do *corpo Maroquinha* para o *corpo Rua*.

Meu corpo acolhido, morno, dócil, em Maroquinha, sendo rasgado, fissurado, cuspidado, a seco, logo em seguida. O público, a quem eu vinha embalando desde o início com suavidade, em linhas redondas e macias, agora empurro, alfineto, chuto, cuspo, chicoteando, mas ainda os querendo próximos, junto a mim e a todas elas/eles, nesse desfile de excluídos. Afinal, somos todos cúmplices! (COLLA, 2020, p.310)

Muitas das personagens desmontadas por Colla eu pude assistir em espetáculos do Lume e parece-me que a atriz possui um envolvimento forte com as personagens criadas a partir do processo de mimesis corpórea. Creio que, primeiramente, porque são pessoas que atrizes e atores do Lume conheceram em campo, em suas viagens pelo país, e depois, porque seu corpo se encarregou de materializar uma presença energética que faz emergir um *ente humano*, como se evocado de um ritual afetivo, que o faz existir, ali, para o público, incorporado pela atriz. "Rompi as fronteiras de meu espaço confortável e busquei a incorporação do outro-pessoa, como expansão do meu próprio universo" (COLLA, 2020, p.336).

Dona Maroquinha me chegou de fininho (...) nela vi minha mãe. Dolorida. Carreguei-a na mochila de Novo Airão a Campinas. Rastros no caderno, nas fotos, fragmentos de voz (...) estamos juntas há 23 anos. (idem, p.294)

2020. Hoje Maroquinha é quase uma segunda pele. É só pensar nela que ela me sobe nos ombros e sorri de canto de boca. (ibidem, p.298)

Há também um lugar de exposição íntima da atriz, quando trata do *corpo Mãe* como corporeidade a ser atravessada na desmontagem. Ela constrói um corpo recolhido, coberto por um pano para dizer de sua memória de infância, uma lembrança que sua mãe lhe disse: "Eu vou me matar mas primeiro eu vou matar você. O que você faria sozinha nesse mundo sem mim?". Ana Colla perdeu sua mãe aos 22 anos de idade devido a um câncer, e conta que durante sua infância e adolescência presenciou sua depressão. (COLLA, 2018, p.108).

Como Ana mesma diz, a mãe se impôs em sua aparição, foi a última a chegar, mas tomou o seu lugar. Além do *corpo Mãe*, Colla passa pelo *corpo Velha*, *corpo Infância*, *corpo Rua*, *corpo Nataly*, *corpo Maroquinha*, *corpo Dona Maria*. "Não busquei me travestir de outro que não eu mesma afetada pelo contato físico-afetivo-emocional com essas mulheres. Em minha busca do devir-outro continuo sendo o que sou" (COLLA, 2020, p.336).

FIGURA 1: Desmontagem *SerEstando mulheres*. Atriz Ana Cristina Colla.

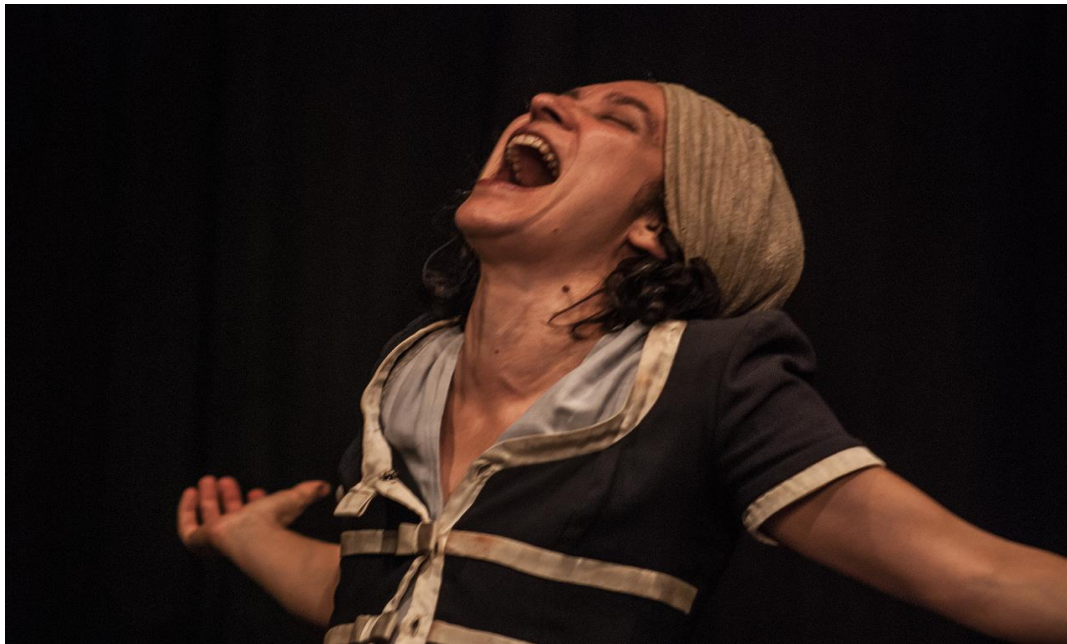


Foto: Arthur Amaral.

A partir desse relato trazido da mãe podemos pensar na perspectiva autobiográfica que se instala na desmontagem, em decorrência da dimensão performativa e fragmentada revelada no ato de desmontar. "(...) a autobiografia como deflagradora de procedimentos que ultrapassam a questão da subjetividade, criando um jogo de forças entre memórias, seja a minha, a do outro, ou as geradas pelo encontro" (idem, p.268).

3.2 Janaina Leite

Doutora pela ECA/USP⁵¹ com a tese *Ensaio sobre o Feminino e a Abjeção na Ob-scena Contemporânea*, mestra pela mesma instituição com a dissertação *Autoescrituras performativas: do diário à cena - As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea*. É uma das fundadoras do Grupo XIX de Teatro de São Paulo, coordena os núcleos de pesquisa Feminino Abjeto e Memórias, arquivos e autobiografias⁵². Atualmente desenvolve o projeto *Pornoshow - O Armário Normando e Caming 101 Noites*, que pesquisam o tema da pornografia.

⁵¹ Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

⁵² Fonte: Currículo Lattes.

A atriz Janaina Leite desmontou seu espetáculo *Stabat Mater*⁵³ no ano de 2020, a convite da Mostra Internacional de Teatro, MITSp, ação que estava integrada ao eixo *pesquisadora em foco*, sendo a desmontagem uma das ações formativas.

Eu acho que o *Stabat* já tem em si uma estrutura de desmontagem, do próprio “*Conversas com o meu pai*,” que é a peça anterior, e então ela (a desmontagem) já tem esse procedimento de revelação dos dispositivos, é metalinguística, auto-reflexiva. No primeiro momento pensei se não ia redundar, mas não, porque a ideia da desmontagem é um processo muito cheio de resíduos, de bordas, de documentos, tem um processo documental muito extenso que não integra o espetáculo, tem muita coisa que não está contida ali... então fez sentido imediatamente.⁵⁴

Uma discussão aprofundada a respeito dos temas do espetáculo *Stabat Mater* é conduzida na entrevista dada por Janaina Leite ao Teatro Jornal. Abaixo retiro o trecho de apresentação a fim de situar brevemente as temáticas postas no espetáculo.

Janaina propõe formato de uma palestra-performance sobre a história da Virgem Maria ao longo dos séculos, ao mesmo tempo em que tenta dar conta do apagamento da mãe no espetáculo anterior, *Conversas com meu pai*. “Onde estava a mãe?” – essa é a pergunta indiretamente respondida através da mitologia cristã em torno de Maria e o célebre *Stabat Mater* – ou “a mãe lá estava”, em latim, referência ao poema do século XII que consagrou o tema da jovem mãe aos pés do filho padecendo na cruz.⁵⁵

Para mim, a experiência de assistir ao espetáculo *Stabat Mater* ainda é presente, lembro que fui sozinha ao teatro, já estava organizando meu projeto de mestrado e sabia que iria encontrar ali alguma correspondência temática, de linguagem e subjetividade. Janaina estabelece aproximações e distanciamentos em seu percurso de construção de uma dramaturgia autobiográfica, leva à cena a discussão do estupro do qual foi vítima no início da adolescência, e leva sua mãe, Amália, presencialmente à cena teatral, anunciando para o público que a mãe irá dirigí-la em uma cena de sexo com um ator pornô. Sobre a mãe e o feminino abjeto, repulsivo, diz Janaina: “Essa mãe ou esse feminino, essas figuras que te habitam e que você vai expulsar vão continuar sendo figuras de espelho, figuras de assombro”.⁵⁶

⁵³ *Stabat Mater* estreou em 2019 no Centro Cultural São Paulo, em São Paulo/SP.

⁵⁴ Janaina Leite em entrevista concedida à autora em 14/04/2021.

⁵⁵ Texto de Maria Eugênia para o Teatro Jornal. Acesso em: <https://teatrojornal.com.br/2020/09/stabat-mater-e-a-jornada-de-janaina-leite/>

⁵⁶ Em entrevista ao teatro jornal.

No espetáculo são projetadas em um telão ao fundo, cenas do *casting* com os atores pornô, conversas, ensaios, que reforçam o argumento apresentado no início da peça com a frase: "você faria um vídeo de sexo pornô comigo, dirigido pela minha mãe"? Esta é uma das perguntas que ela faz aos profissionais durante os testes, e que ela projeta no telão em destaque no espetáculo.

FIGURA 2 : Desmontagem de *Stabat Mater*. Em cena a atriz Janaina Leite e sua mãe Amália Fontes Leite.



Foto: Guto Muniz

A desmontagem de *Stabat Mater* está disponível em canal de *youtube* da MitSp⁵⁷, e até o presente momento, realizou única apresentação dia 13/03/2020. A desmontagem se inicia com a projeção de um vídeo de uma conversa sobre sonhos, com sua mãe. Mais adiante a atriz explica que essa conversa aconteceu no processo de *Stabat Mater* e teve três horas de duração. Janaina escolhe mostrar para o início da desmontagem, através de uma projeção de vídeo, uma narrativa sobre um sonho que teve com seu pai, e sobre sonhos recorrentes com mulheres da família. Sobre o processo de desmontagem Janaina diz que especificamente em relação aos conteúdos de *Stabat*,

Sem dúvida foi a primeira vez que eu organizei para mostrar publicamente essas bordas do processo mesmo. Tem muito a ver com a presença da minha mãe, muito a ver com o encontro com a pornografia e com o ator pornô que participou do processo. Então, eu sabia que ali seria um ambiente mais protegido (Mostra Mitsp), que poderia rascunhar alguns pensamentos sobre essa desmontagem, sobre essas bordas todas, em um espaço processual, e que

⁵⁷ vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X4iPkY9C2nc&t=3573s>

me liberta desse lugar de um resultado. Enfim, então já de início teve isso, essa possibilidade livre, desse procedimento dessa performance híbrido desmontagem, híbrido pequeno fórum ali das criadoras, para partilhar esses arquivos do processo.⁵⁸

Diferente do cenário do espetáculo *Stabat Mater*, que possui uma mesa, uma cadeira e uma barra de *pole dancing* essencialmente, na desmontagem tem-se uma cama de casal branca sem lençol que ocupa o centro da cena. Áudios em *off* são orquestrados com saídas e entradas das cerca de dez mulheres integrantes do projeto, que tomam o protagonismo da cena, ao passo que Janaina muitas vezes se retira. As mulheres da equipe articulam os temas colocados em uma espécie de fórum confessional, que trata de como cada uma foi atravessada pelas questões colocadas no processo, onde também realizam uma entrevista com Amália, mãe de Janaina.

Na desmontagem de *Stabat Mater*, Janaina articula, portanto, esse jogo de aparições femininas em cena: da sua mãe, de si e das mulheres da equipe, e não retoma ou reapresenta em nenhum momento, parte do espetáculo. Parece que Janaina encontra na desmontagem, um lugar de elaboração da saída do ator pornô Lupan (Paulo César Moreira) do processo do espetáculo, fato que corrobora de certa forma para o argumento principal da peça, a síntese máxima do pai que vai embora e da mãe que fica.

(...) essa desmontagem, percebo hoje, foi uma espécie de *conversa epistolar*, em que tento organizar, pela primeira vez, uma resposta possível para a minha própria carta – a “Carta de filmagem... para a cena de sexo explícito” – e a experiência que ela projetava, afinal, as reviravoltas no processo, o encontro com a pornografia a partir de um exercício programático para o qual não era possível prever o seu desfecho, e que levou à saída do ator pornô Paulo César Moreira do processo, revelaram-se muito mais complexos e encontram apenas uma forma tateante, alusiva, lacunar na dramaturgia do espetáculo. (LEITE, 2021, p. 338-339)

Janaina conta que a cama utilizada na desmontagem faz parte de seu novo projeto em andamento, *Ensaio Escopofílicos para uma História do Olho*, que trata da pornografia a partir da apropriação e protagonismo de Janaina diante do tema, e supõe-se que a desmontagem seja parte desse *meio do caminho* que fez a autora remexer em seus arquivos e processos, reposicionados para a continuidade de sua pesquisa.

Foi muito bom organizar esse material [da desmontagem], que ele volta, ele volta, ele alimenta muito os meus espaços de criação e troca com as pessoas,

⁵⁸ Janaina Leite em entrevista concedida à autora em 14/04/2021.

que tem a ver com isso, o procedimento de criação. E fora isso tem o meu doutorado, que eu estou em vias de conclusão, e a desmontagem foi super importante para todo um encaminhamento de reflexões sobre o *Stabat Mater*. Tem um capítulo que chama "remontar, desmontar" na tese, então eu acho que a desmontagem tem muito a ver com esse procedimento ensaístico, tanto da tese quanto da criação dos trabalhos, que é essa metodologia sem método via a prática do ensaio né? E pensando em ensaio nos termos do Adorno, então a desmontagem para mim tem esse caráter do ensaio, onde eu posso juntar teoria, reflexão, prática, arquivos, que para mim, é muito próprio da minha maneira de trabalhar na cena e fora dela.⁵⁹

3.3 Luciana Mitkiewicz

Luciana é mestre em teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/ 2007), doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/ 2018) e professora de Artes Cênicas na Universidade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro. Fundou em 2007 a *Bonecas Quebradas Produções Artísticas*, em que atua como diretora de projetos, atriz e dramaturga.

Entre 2014 e 2016 desenvolveu o espetáculo *Bonecas Quebradas*⁶⁰, através do aporte financeiro do prêmio Rumos Itaú Cultural (2014), com consultoria teórica de Ileana Diéguez Caballero, direção de Verônica Fabrini e atuação de Luciana Mitkiewicz, Isa Kopelman⁶¹ e Lígia Tourinho.

Foi a partir desse espetáculo que Luciana realizou em 2017 a desmontagem: *Desmontando Bonecas Quebradas*, com direção de Ysmaille Ferreira, tendo se apresentado entre 2017 e 2019 nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Pará, Londres (Latin American House) e em cidades da Itália (VAT/ Nápoles, Cine-teatro Santa Chiara/ Rende, Suite Mondrian/ Roma).

Na pesquisa de campo para o espetáculo *Bonecas Quebradas*, a equipe ficou um mês em Ciudad Juárez, cidade fronteiriça com o Texas/ EUA, que já foi considerada a cidade mais perigosa do mundo para uma mulher. "Ciudad Juárez é também, significativamente, um lugar emblemático da globalização econômica e do neoliberalismo, com sua fome insaciável de ganância" (SEGATO, 2005, p.265), tendo nas *maquiladoras*⁶² (montadoras) instaladas na

⁵⁹ Janaina Leite em entrevista concedida à autora em 14/04/2021, sua tese de doutorado ainda não havia sido defendida nesta data.

⁶⁰ Foi lançado em 2016 pela Azougue Editorial, com organização de Ligia Tourinho e Luciana Mitkiewicz, o livro *Bonecas Quebradas: Ensaio de um Processo Criativo em Teatro Documental*.

⁶¹ posteriormente a atriz Ilea Ferraz substituiu Isa Kopelman.

⁶² "As empresas *maquiladoras* (montadoras) são aquelas que realizam a manufatura parcial, encaixe ou empacotamento de um bem sem que sejam as fabricantes originais (...) cujo destino principal é a exportação para os Estados Unidos. No México, os investimentos estrangeiros no setor montador viram-se amplamente

região, a predominância de trabalhadoras, jovens pobres com pouca instrução e de ascendência indígena. E são essas mesmas jovens pobres e trabalhadoras nas *maquilas* que, além de serem exploradas como mão de obra barata pelas multinacionais, foram e ainda são alvo de mortes brutais desde os anos noventa.

Todos os assassinatos das jovens mulheres trazem um mesmo recorte: violência extrema, estupro, na maior parte das vezes coletivo, morte por estrangulamento e espancamento, degradação do corpo da vítima, mutilação, espalhamento de seu corpo e partes corporais em lugares públicos. "Ali se mostra a relação direta que existe entre capital e morte, entre acumulação e concentração desreguladas e o sacrifício de mulheres pobres, escuras, mestiças, devoradas pela fenda onde se articulam economia monetária e economia simbólica, controle de recursos e poder de morte" (ibidem).

Luciana, ao desmontar o espetáculo *Bonecas Quebradas*, concentra o propósito da denúncia do feminicídio⁶³, reduz a cena teatral ao essencial e, a partir de suas impressões pessoais sobre o material que vivenciou na montagem e na pesquisa de campo em Ciudad Juarez, apresenta documentos em imagens, fotos, vídeos, dados, presentificando as mulheres e meninas mortas, e dando voz às mães, que guardam as memórias e lutam por reparação.

A narrativa da desmontagem mistura falas da atriz ao texto original da peça, criado pelo dramaturgo e diretor João das Neves. Abaixo segue um recorte do texto *Campo de Algodão*, criado para o espetáculo e também presente na desmontagem.

Aqui estava o que restou de minha filha. Aqui, neste campo de algodão, cuja alvura me remete à sua inocência. Treze anos, apenas. Tinha treze anos. Treze. Era alegre, a mais alegre de toda a família. Carinhosa. Dizia que iria estudar muito para nos dar uma vida em que não mais passássemos necessidades. Afirmam que aqui a encontraram.

Disseram-nos que aquela ossada dilacerada lhe pertencia; aquelas mãos sem dedos; aquele rosto sem mandíbulas; aqueles braços e pernas desligados do tronco; aquele tronco! Deus! Impossível saber se aqueles eram mesmo pedaços de minha filha. De mim!

Luciana alterna cenas como essa, que retomam o espetáculo *Bonecas Quebradas*, com falas diretas ao público, em uma dimensão autobiográfica e performativa. A performatividade

beneficiados por cargas tarifárias quase nulas; baixos custos de transporte devido à sua localização na fronteira dos Estados Unidos; normas ambientais débeis; custo trabalhista mínimo devido à utilização de segmentos da força de trabalho nacionalmente mais explorados, como o feminino – que nos primeiros quinze anos chegou a constituir em média 80% dos assalariados". Fonte: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/m/maquiladoras-mexicanas>.

⁶³ Em 1998, a antropóloga da Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM), Marcela Lagarde y de Los Ríos, usou pela primeira vez na América Latina o termo "feminicídio" para descrever esses assassinatos em Ciudad Juárez. Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-38183545>.

desconstrói a representação teatral convencional e apresenta uma cena fragmentada, que materializa testemunhos reais, ora colocados através da fala da atriz, ora na apresentação de documentos. Abaixo um trecho do texto da desmontagem em que a fala adquire caráter estritamente documental.

As vítimas de Juarez são moças pobres, na maioria de ascendência indígena, trabalhadoras nas maquilas, no comércio ou em casas de família, jovens anônimas. “Vítimas de baixo risco”, como se diz tecnicamente nos manuais de criminologia.

[...] os assassinos escolhem suas vítimas, as perseguem por dias, semanas, as matam e guardam delas verdadeiros troféus de caça. Devem ser homens muito ricos e poderosos, afinal, seguem impunes até hoje, corrompendo as autoridades que tentam mascarar a identidade dos verdadeiros culpados. No lugar deles, gangues de rua, estrangeiros, gente pobre e até mesmo os parentes das vítimas acabam se tornando bodes expiatórios de crimes que não cometeram.

E nos trechos a seguir encontramos uma construção textual que recria dramas de personagens reais, ainda assim, dentro da estrutura apresentada na desmontagem. Não há manutenção linear de uma ação dramática, a cena se apresenta e se encerra fragmentada, e conserva seu propósito documental.

Era dia 14 de fevereiro de 2001, dia dos namorados, quando me sequestraram. Eu estava muito feliz naquele dia porque eu tinha feito quase 200 pesos depois de trabalhar por 16 horas. Fui encontrada morta 7 dias depois.

Como o Sr. não quer que eu fique nervosa? A menina desaparece e os senhores me dizem que só podem procurá-la depois de 72 horas! Mas já se passaram cinco dias, estão me ouvindo? Cinco dias! A menina desaparece de repente, quem sabe está morta.... Morta, estão me ouvindo? Jogada em qualquer lugar. E os senhores ficam aí sentados, me fazendo perguntas idiotas, insinuando coisas! Eu quero minha filha! Estão me ouvindo? Procurem minha filha! É sua obrigação!

Luciana afirmou que uma das condições que Ileana Diéguez colocou para colaborar com o projeto, foi que o documental não fosse dramatizado, teatralizado, pois acreditava não haver forma que sustentasse representar o horror. Isso à princípio pode parecer limitador para um grupo de mulheres que desejava construir um espetáculo, na ocasião do *Bonecas Quebradas*, mas ao assistir à desmontagem e ao espetáculo, algo do que preconiza Diéguez está em disputa, o formato que Luciana encontra na desmontagem, atende a uma cena mais performativa, em

que o público não é distraído do propósito maior: a denúncia, exposição dos fatos e humanização das vítimas.

FIGURA 3: *Desmontando bonecas quebradas*. Atriz Luciana Mitkiewicz



Foto: Daniel Dias da Silva

A desmontagem ganha em sua síntese e Luciana frui na construção do discurso, articulando sua expressividade como atriz e como agenciadora dos dramas reais. Luciana afirma que "A ideia de deixar a metáfora e partir para os documentos, tem a ver com isso, com uma decisão ética. Eu entendi que a única coisa que eu posso fazer com esse espetáculo é a denúncia."⁶⁴

⁶⁴ trecho contido na desmontagem de Luciana Mitkiewicz. (22:44). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wbdhiLzXeRc&list=PL1iP5y5_FcUen32IT8pBZnDRsT9F84CzC&index=13&t=5s

3.4 Márcia Limma

Levanta mulher, levanta mulher levanta. Com o patriarcado é assim. Se conseguir mulher, converse, se não der: mate.⁶⁵

Márcia Limma é atriz, pesquisadora, cantora, performer e fundadora do Grupo Vilavox, coletivo (BA) criado há 17 anos a partir de oficinas do Teatro Vila Velha. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação da Universidade Federal da Bahia com a dissertação *MEDEIA NEGRA: o enegrecimento de uma personagem clássica a partir da vivência com mulheres em situação de encarceramento na criação de um solo de teatro*.⁶⁶

O espetáculo *Medeia Negra* é um solo de Márcia Limma e uma criação do Grupo Vilavox, que estreou em 02/09/2018 no FILTE - Festival Latino Americano de Teatro da Bahia, em Salvador.

Listado como um dos espetáculos nacionais mais importantes de 2018 pela revista Bravo, “Medeia Negra” recria a tragédia grega de Eurípides (480 a.C. - 406 a.C.) para os contornos reais da voz, do corpo e do pensamento de uma mulher negra. No espetáculo, Márcia Limma traz a interculturalidade e referências afro-diaspóricas, por meio dos titãs e arquétipos das divindades como Nanã, Iansã, Exu e Omolu. A narrativa expõe as opressões sofridas pela mulher negra em diferentes lugares de fala e tempos históricos.⁶⁷

A vídeo-desmontagem de *Medeia Negra* escolhe dar voz à grande e diversa equipe que compõe o espetáculo, deste modo, evidencia os depoimentos e falas das pessoas envolvidas no projeto, explicitando escolhas e envolvimento coletivos no processo de criação, tais conteúdos serão tratados ao longo deste texto.

A partir de 2016, Márcia passa a integrar o coletivo: *Corpos Indóceis, mentes livres*, um grupo de mulheres negras que atuam no Complexo Penal Feminino da cidade de Salvador. Segundo Antônio Pita, assessor de imprensa do projeto, em relato contido no vídeo-desmontagem de *Medeia Negra*: "92% das presas são mulheres negras, geralmente indiciadas por questões de tráfico de drogas, relacionadas aos seus companheiros ou não" (46:06).

⁶⁵ Texto final do espetáculo *Medeia Negra*.

⁶⁶ Sobre essa questão da pesquisa na academia, eu acho que a gente está vivendo um momento muito importante, de um perfil de pesquisadoras que tomaram a academia nos últimos anos. Querem falar sobre feminismo, querem falar sobre racismo, querem falar sobre construções teatrais que tratam e que falam desses temas também e eu acho que isso é uma ocupação de espaço muito importante, porque o teatro, como tudo na nossa cultura, é herança, reflexo, e continua repetindo um monte de práticas, machistas, racistas, um monte de diretores, um monte de teóricos e quase todos eles são homens brancos herdeiros desse lugar. (Camila Guilera pesquisadora integrante do espetáculo *Medeia Negra*).

⁶⁷ Espetáculo *Medeia Negra* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbaAHwYdY2w&t=1877s>

Trabalhos como *Corpos Indóceis* são de extrema relevância para mulheres encarceradas, primeiramente em uma perspectiva de amparo e acolhimento, depois porque o envolvimento em atividades sócio educativas por parte delas pode diminuir suas penas.

Dentro dessa proposta de *Medeia Negra* de expor as violências e violações que as mulheres negras estão sujeitas dentro da sociedade, a gente enfrentou isso não só no discurso, mas em todas as etapas de construção do projeto, desde às atividades dentro do Complexo Penitenciário, que sofria ali pressões do Sistema Carcerário, do Sistema de Segurança Pública do Estado, para com aquelas mulheres e para com as atividades que tentam levar dignidade para essas mulheres. (PITA, 2021, 46:06)⁶⁸

Márcia Limma inicia sua aproximação com as mulheres em situação de cárcere através de atividades de leitura, escrita literária e contação de histórias, e no percurso passou a trabalhar com o mito de *Medeia*. Márcia propôs um exercício criativo a elas, em que cada uma escrevesse uma carta para a personagem *Medeia*, foram sete cartas ao todo.

"Eu não consigo imaginar o que você fez, mas quem sou eu pra te julgar, eu sei que você teve um motivo".

"Não há oásis na aridez da culpa".

"Nasci negra e morro negra todos os dias".

Trechos como esses acima, contidos nas cartas, foram incorporados na dramaturgia de *Medeia Negra*, especialmente em uma cena, segundo Márcia. "a cena da carta para mim é uma das mais emocionantes do espetáculo e tem a ver com essa relação que eu fui construindo no complexo penal", relação essa que segundo Denise Carrascosa, coordenadora do projeto, afirma que foi feita de forma extremamente ética e empática.

Márcia afirma que dessa relação com as mulheres, passa a criar o que chama de enegrecimento do mito, na intenção de desconstruir uma *Medeia* infanticida e colocá-la no centro da cena como corpo negro feminino, político e pensante, descolonizando narrativas sexistas que contam *Medeia* ao longo dos séculos. "Eu trabalhei o mito de *Medeia* com o intuito de gerar nesses corpos encarcerados a sensação de romper o padrão machista que nos é imposto" (LIMA, 2020, 5:58)⁶⁹

O projeto é interrompido por um período e Márcia leva a ideia das cartas para *Acupe/Santo Amaro da Purificação - BA*, criando uma performance para se apresentar em seguida à

⁶⁸ Desmontagem *Medeia Negra* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IPj5VtV81jE>

⁶⁹ Márcia Limma em entrevista ao Sesc. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ria5gWBJFoY>

manifestação do Nego Fugido. Caracterizada por intensa expressividade, Nego Fugido encena o período escravocrata brasileiro e a vitória da Bahia sobre os portugueses, em simulação de perseguições e possessões, aos quais prioritariamente meninos e homens negros assumem papéis como caçador, escravizados e capitão do mato. As figuras pintam o rosto com uma mistura de carvão e óleo de cozinha, a boca escorre o vermelho do corante que figura o sangue, há um deslocamento frenético dos brincantes ao som do atabaque e toadas. (PINTO, 2017).⁷⁰

Márcia em sua performance itinerante caminha pela cidade lendo as cartas e contando aos passantes sobre o processo que viveu no Complexo Penal Feminino. Ali nasceria a primeira célula de *Medeia Negra*. Nego Fugido também inspirou a construção do figurino de Medeia, no cortejo a figura do caçador veste uma saia volumosa feita com folhas secas de bananeira.

FIGURA 4 : Espetáculo *Medeia Negra*. Atriz Márcia Limma



Foto: Adeloya Magnoni.

A estrutura do espetáculo *Medeia Negra* não é linear, sem intenção de prender-se à fabulação do mito, como fala Márcio Marciano, um dos colaboradores na dramaturgia,

⁷⁰ Monilson dos Santos Pinto é nascido em Acupe/BA, brincante do Nego Fugido e doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo. Texto de referência: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/131464/133556>

construída em uma polifonia de escritas e vozes. "era importante um corpo a corpo com o mito, então não era necessário se prender à fabulação, mas dar o testemunho das implicações que o mito produzia nas relações sociais e na relação com o poder, com o divino" (29:48). Para Daniel Arcades, o texto buscou "afro referenciar o mito de Medeia" (35:28). A dramaturgia é assinada por ambos, Daniel e Márcio, com colaboração da atriz Marcia, da diretora Tânia Farias e das mulheres do Complexo Penitenciário.

No espetáculo *Medeia Negra* o público é separado, de um lado se acomodam os homens, do outro as mulheres, as cadeiras estão postas frente a frente e o palco-corredor é o meio onde figura Medeia. O músico Roberto Brito está em cena e compõe a trilha do espetáculo, criando uma grande partitura musical. Márcia é cantora, e seu canto ecoa como palavra, grito e voz. Os elementos de composição da cena como sonoridades e vocalidades, gestualidade, figurino, evocam a presença africana e afro-brasileira e evidenciam o propósito de enegrecimento do mito.⁷¹

Como já dito, a vídeo-desmontagem escolhe dar voz à grande e diversa equipe que compõe o espetáculo, evidenciando depoimentos e falas de homens e mulheres, negras/os e não negras/os. "Eu não podia fazer esse processo somente com pessoas negras, era importante para que a gente pudesse ampliar a discussão sobre o racismo, sobre o sexismo, sobre o machismo, nesses espaços artísticos" (LIMA, 2021, 49:08)

Mônica Santana, mulher negra e assessora de imprensa do projeto, diz da capacidade de agenciamento e confluência de forças de Márcia em relação a essa escolha, que para Mônica, não acredita que tenha um peso maior um dramaturgo branco, sobre a força de vozes e escrita das mulheres negras que Márcia evocou (SANTANA, 2021, 45:15). Fernanda Onisajé, pesquisadora integrante da equipe, afirma que "este espetáculo abarcou a experiência de validação identitária das mulheres negras, então ter acompanhado esse processo me instigou muito, como mulher preta, como encenadora, como pessoa, como cidadã" (42:51).

O vídeo possui duas cenas mais experimentais em sua composição que carregam forte sentido poético e, ao mesmo tempo, comunicam a ética que rege as escolhas dentro e fora da cena. Elas são construídas com imagens de gravação do espetáculo *Medeia Negra* e uma sobreposição de voz em *off* de Márcia Lima, com textos que diferem do que está sendo dito na cena.

⁷¹ "Naná nunca se dobrou às lógicas do mundo dos homens, nem exerceu a maternidade de modo convencional. Entre as designações de Iansã, está a capacidade da mulher negra de se camuflar, fugir da violência, usar a magia como força motriz e libertar a si e a seu povo. Ambos os orixás femininos do candomblé embasam a pesquisa e a criação do solo. Sinopse de *Medeia Negra* para o Fit 2019.

Os textos narrados por Márcia nesses dois momentos são cartas, uma do figurinista Rino Carvalho e a outra é a carta resposta de Medeia/ Márcia Limma, às mulheres do complexo penitenciário. Em ambas as cenas, percebo ali o sentido da desmontagem como um processo que articula materiais pré-existentes que ao serem colocados em um novo contexto, adquirem forte teor pedagógico, pois realocam os sentidos primeiros e abrem a cena para seu desvendar, revelar, destecer, o que inevitavelmente gera uma nova cena, que neste caso, extrapola o próprio teatro e cria uma nova plasticidade imprimindo o cinematográfico.

3.5 Renata Carvalho

Renata Carvalho⁷² é atriz, diretora, dramaturga e graduanda em ciências sociais, fundadora do MONART - Movimento Nacional de Artistas Trans que visa a inclusão, permanência, profissionalização e representatividade de artistas TRANS nos espaços de atuação e criação de arte, e pede uma pausa na prática do *transfake* (quando artistas cisgêneros interpretam personagens trans ou travestis). "O artista pode ser tudo mas essa liberdade cênica não chega a determinados corpos [...] não é esperado que esses corpos estejam em lugar de desejo e prestígio social."⁷³

É fundadora do Manifesto Representatividade Trans e do *Coletivo T*, que é o primeiro coletivo artístico formado integralmente por artistas trans. Renata se apresenta também como transpóloga, uma antropóloga trans que estuda o corpo travesti e trans desde 2007. A transpologia praticada por Renata questiona as construções sociais midiáticas criminais, hipersexualizantes, patológicas, religiosas e morais que permeiam os corpos trans e travestis, e reflete também sobre a arte e conseqüentemente os artistas que também foram e ainda são responsáveis pela construção desse imaginários do senso comum. A artista coloca seu corpo travesti como sujeito e objeto de pesquisa, debatendo e denunciando a ausência desses corpos nos espaços da arte.⁷⁴

As performances de Renata nos últimos anos vem sofrendo diversas formas de censura e violência. Desde o início do Governo Bolsonaro, em 2018, tem se tornado frequente ataques e impedimentos neste sentido, em que a postura do presidente endossa a violência de seus

⁷² Fonte das informações do currículo, disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Yy7sO4ofW0>

⁷³ Frase dita por Renata Carvalho durante participação na mesa temática *Gênero, Espécie e os Limites do Humanismo nas Artes Cênicas*, no XI Congresso da Abrace 2021, sendo a primeira mesa da história da Abrace composta exclusivamente por artistas trans. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PWYgCnJBp3w&t=5081s>

⁷⁴ Informações disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Yy7sO4ofW0>

eleitores e apoiadores, e avoluma a onda conservadora que já vinha se instaurando politicamente em nosso país.

Um episódio que deixou marcada a descortinação dos preconceitos com relação à sexualidade e/ou identidade de gênero, e a exaltação das discriminações exacerbadas pelo atual presidente, ocorreu no metrô de São Paulo, quando homens começaram a gritar incansavelmente a seguinte frase “Bicharada, toma cuidado! O Bolsonaro vai matar viado!”. (SERRANO apud NOGUEIRA, 2020, p.198)⁷⁵

Em julho de 2018, o espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, de Renata Carvalho é retirado às pressas da programação do Festival de Inverno de Garanhuns/ PE, depois de exigência do prefeito da cidade, Izaías Régis (PTB), que se mostrou contrário à apresentação. "A peça é um monólogo e traz histórias bíblicas sob a perspectiva contemporânea. O texto é de Jo Clifford, traduzido e dirigido por Natalia Mallo, e foi encenado no Recife, dentro do Trema! Festival."⁷⁶

O espetáculo desmontado por Renata é *Manifesto Transpofágico*, que estreou em 2018 na MITsp - Mostra Internacional de São Paulo, nele a atriz narra o corpo travesti na perspectiva da sua própria história e da transpologia, com dramaturgia e interpretação sua e direção de Luiz Fernando Marques.

No espetáculo Renata coloca seu corpo travesti em primeiro plano, no centro do palco, com uma luz que nos direciona ao ventre da atriz, seu corpo é o foco, o rosto está na penumbra, ela fala e parece que é seu ventre quem se comunica, como uma boca corpo falante, os seios estão nus. "O que tanto olham? O que tanto comentam? O que pretendem saciar?". Renata vai tratar do corpo marginalizado, violentado, dissidente e o faz a partir de sua história pessoal, em testemunho que narra a sua expulsão de casa pelo pai e rejeição de amigos, conhecidos e familiares. "Travestis são expulsas de casa entre 12 e 13 anos, isso acontece com 90% delas".⁷⁷

Ela diz: "somos o país campeão na procura por travestis e similares na internet", assim como, "em 2020, o Brasil assegurou para si o 1º lugar no ranking dos assassinatos de pessoas trans no mundo", segundo *Dossiê Assassinatos e Violência Contra Travestis e Transexuais*

⁷⁵ Periódicus, Salvador, n. 12, v.1, nov.2019-abr.2020 – Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades Publicação periódica vinculada ao Núcleo de Pesquisa NuCuS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA ISSN: 2358-0844 – Endereço: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>

⁷⁶ <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/07/espeticulo-o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-sera-apresentado-n.html>

⁷⁷ Trechos em aspas referem-se ao texto do espetáculo, em links já disponibilizados.

*Brasileiras em 2020*⁷⁸. "Corpo como fetiche, corpo objeto, corpo pornô", 90% das travestis se prostituem. Renata instala seu corpo como plataforma, narra a matança às travestis que aconteceu no Brasil com a chegada da Aids, nos anos 80, "Corpo patologizado, contaminado, doente, grupo de risco, Aids", com isso contextualiza historicamente as raízes da violência ainda presente. "Corpo matável, corpo criminalizado, corpo violento".

O Brasil naturalizou um projeto de marginalização das travestis. A maior parte da população Trans no país vive em condições de miséria e exclusão social, sem acesso à educação, saúde, qualificação profissional, oportunidade de inclusão no mercado de trabalho formal e políticas públicas que considerem suas demandas específicas. Mas não só: o que era ruim piorou ainda mais neste ano, com a eleição de um governo que é explicitamente transfóbico por ideologia. (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2019)⁷⁹

FIGURA 5 : Foto divulgação. Atriz Renata Carvalho.



Foto: Eduardo Knapp.

⁷⁸ <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>

⁷⁹ idem

*Corpo: sua autobiografia*⁸⁰ é o título do trabalho que desmonta o *Manifesto Transpofágico*, vídeo produzido para o projeto #Desmontagem à convite do Sesc, que teve estreia no canal dia 11/09/2020, com direção de Cibele Appes.

Na vídeo-desmontagem, Renata explora através da linguagem audiovisual a relação de um corpo proibido que deve ser escondido: o corpo da travesti já vive o isolamento a que todas e todos estivemos submetidos nesta pandemia. A cena revela espaços de sua intimidade, quase todo o filme se dá dentro de sua casa, conhecemos sua cozinha, sua sala, seu colega que divide o apartamento. Assim como no início da peça *Manifesto Transpofágico*, em *Corpo: sua autobiografia*, Renata apresenta antes de mais nada, o corpo.

Ele sempre chega antes, na frente, ele é um muro, um outdoor, um letreiro piscante, eu quero lhes apresentar a história do meu corpo (...) talvez pela minha voz vocês até já tenham me descoberto, minha voz é reconhecível, ela também me entrega, essa voz-corpo: eu sou uma travesti.⁸¹

O que foi um convite para o exercício de desmontagem, a fim de revisitar uma obra de antes, assume um tratado de denúncia urgente em evocar vidas e corpos trans. O vídeo é um dos mais acessados do projeto #Desmontagem, tendo atingido a margem de mais de oito mil visualizações, e com ele Renata ganhou um prêmio internacional para realizar futuramente um longa metragem.⁸²

O abandono parental é um dos temas que a vídeo-desmontagem resgata da peça teatral. "O desprezo e a rejeição do meu pai, a culpa e vergonha da minha mãe". São os lares das famílias os primeiros espaços de criminalização destes corpos: "Quem ama a criança travesti?". Renata apresenta durante a desmontagem suas referências, como ela diz, sua *travesteca*, uma biblioteca com mais de duzentos livros sobre temáticas trans e travestis.

Participa do vídeo a deputada Erika Malunguinho (Psol/SP), mulher transgênera, negra, artista, educadora, pernambucana, mestra em estética e história da arte pela Universidade de São Paulo e criadora do Quilombo Urbano: *Aparelha Luzia*. Em 2018 é eleita deputada estadual por São Paulo, sendo a primeira mulher transexual da Assembleia Legislativa de São Paulo.⁸³ A cena em que Erika e Renata aparecem juntas é um encontro na feira, em meio aos passantes

⁸⁰ *Corpo sua autobiografia* também foi contemplado com o Prêmio Aldir Blanc para a cidade de São Paulo em 2021.

⁸¹ *Corpo: sua autobiografia* está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nEx6s7b4a9U>

⁸² O Prêmio foi concedido pela AFIELD, no qual são escolhidas/os 3 artistas no mundo todo para ganhar um suporte financeiro para continuidade de seus projetos. <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2021/03/15/atriz-brasileira-e-selecionada-para-bolsa-internacional-por-projeto-sobre-corpos-trans.ghtml>

⁸³ <https://www.al.sp.gov.br/deputado/?matricula=300625>

e feirantes, na rua, luz do dia, elas refletem sobre o acolhimento de pessoas trans em espaços como aquele, ali especificamente elas sentem-se acolhidas, outras mulheres trans também, o que não acontece em outras feiras e em muitos outros espaços da cidade.

Durante todo o vídeo vemos um corpo clivado, que não se mostra por inteiro, vemos através de seus olhos, mas pouco se vê da atriz. Renata nos conta que quando conhece alguém e passa a conviver com essa pessoa, a convida para que assista seu trabalho de atriz no teatro, para que possam enxergá-la através dele.

Na última cena da vídeo-desmontagem, finalmente vemos Renata, ela nos recebe, a nós espectadoras/es, conhecidos que a vimos através de seu teatro, ela então abre a porta da sua casa, senta-se e olha diretamente para a câmera, assim vemos pela primeira vez seu rosto por inteiro, aproximado, de frente, ao que ela diz: "A arte transforma, muda esses olhares, me olhem agora por inteira nos olhos".

3.6 Tânia Farias

Tânia Farias, atriz integrante da tribo de atores *Ói Nós Aqui Traveiz*⁸⁴, de Porto Alegre - PR, apresenta desde 2013 sua desmontagem *Evocando os Mortos - Poéticas da Experiência*, em que a atriz desmonta quatro personagens de espetáculos do grupo. Ofélia de *Hamlet Máquina* 1999, Cassandra de *Aos que virão depois de nós - Cassandra in Process*, 2002, Sasportas de *A Missão - Lembrança de uma revolução* 2006, Sophia de *Viúvas - performance sobre a ausência*, 2011.

No momento em que a maternidade, ou melhor a ausência dela, começou a pesar no meu espírito, como um chamamento ancestral a que eu tinha recusado até então, começa a nascer em mim o desejo de organizar a experiência que eu vinha criando junto ao Ói Nós para compartilhar com parceiros fazedores e aprendizes de teatro. [...] Gostaria de dividir meus segredos, já não podia guardá-los só para mim, os meus mais secretos estímulos de criação e minha fragilidade. (FARIAS, 2014, p.33)

Em 2010 o *Ói Nós* organizou o Seminário *Teatro, Performance e Política* a fim de estreitar laços com atuantes do teatro latino-americano, nele convidam Ileana Diéguez e o Grupo Yuyachkani; nessa ocasião, a atriz Teresa Ralli já havia criado a desmontagem de

⁸⁴ Tribo de Atores *Ói Nós Aqui Traveiz* criada em 1978, Porto Alegre-PR, afirma a realização de um teatro como resistência, a serviço da arte e da política, que não se enquadra nos padrões da ética e da estética de mercado (www.oinoisaquitraveiz.com.br)

Antígona. Tânia afirma que a partir deste encontro, entra em contato com a ideia de desmontagem como "poéticas da experiência" (DIÉGUEZ), já que segundo Tânia "a ideia de uma demonstração técnica de trabalho não dava conta do que gostaria de fazer" (2014, p.33).

Tânia sempre que se refere à Tribo de Atuadores *Ói Noiz Aqui Traveiz* o faz com dimensão de pertencimento e participação plena, como atuadora, atriz, mulher e criadora de espetáculos, dentro de um coletivo em que acredita e trabalha para que cada ator/a possa se desenvolver dentro do seu desejo, em uma dimensão de que todas e todos são coautores de uma obra.

A desmontagem não fica só no individual, ela trata do coletivo. O Ói Nóis é o protagonista da desmontagem, é a Tânia do Ói Nóis, é a trajetória do Ói Nóis, é o discurso do Ói Nóis, é a preocupação de discutir e refletir do Ói Nóis, colocados a partir da primeira pessoa de uma atuadora. (SANTOS In DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.99)

Ainda assim, Tânia afirma que a desmontagem tomou em sua vida uma dimensão revolucionária, e que tanto para as outras parceiras de grupo quanto no encontro de mulheres fora da cena, foi de absoluta relevância debruçar-se nesta criação, também como referência de atuação autônoma feminina no teatro. Em entrevista a Mara Leal, Narciso Telles e Rubia Bernasci na *live Desmontando com a atuadora Tânia Farias* em 16/09/2020, Tânia abre sua fala:

Falar sobre desmontagem é sempre algo que me instiga, que me movimenta. O processo de construção da minha desmontagem foi bastante revelador para mim sobre o meu lugar de artista, meu lugar de mulher na cena, e também para a possibilidade de refletir: para que serve reivindicar esse espaço de narrativa? Então dizer: eu tenho algo a dizer e quem só pode dizer isso sou eu.⁸⁵

Com essa fala inicial, Tânia anuncia o pressuposto da criação em desmontagem, algo que só pode ser dito por aquela/e que o fez, realizou. Somente Tânia tem a propriedade de falar das personagens que atravessaram seu corpo na criação, que a afetaram em discussões conceituais, éticas, estéticas, que certamente envolviam um contexto coletivo de criação, mas que sobre o seu processo, íntimo e pessoal, só cabe à ela responder.

A desmontagem me interessa como atriz, mas também como militante, mulher, feminista (...) A forma como entendo que minha militância pode ser mais eficaz não é escrevendo tratados, não é colocando o dedo na cara de gente fascista e machista: é contando minha história.⁸⁶

⁸⁵ Tânia Farias em *live* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dbBOV9gv1jw&t=140s>

⁸⁶ (PRIKLADNICKI, 2018, p.110)

Assim, através de sua desmontagem, Tânia Farias encontra outras mulheres, encontra a si e o que a feriu dentro de uma sociedade violenta e sexista como a nossa, e fala pela primeira vez em cena, através da desmontagem, sobre o estupro que sofreu.

Na desmontagem, eu conto que era difícil ensaiar Hamlet Máquina pela maneira forte como o Heiner Müller trata o fato de a mulher ser usada, tratada como objeto sexual, escrava doméstica. Isso me remetia o tempo inteiro à experiência de ter sido violada por quatro caras. Aí, conto que houve um momento em um ensaio geral no qual descobri um ponto de vibração em uma das pernas. Então, eu podia fazer outras coisas e manter esse ponto de apoio, que a perna seguia vibrando. Podia parecer um ponto de descontrole do corpo, como se a perninha fosse um membro inconveniente, o que poderia ser relacionado à loucura da Ofélia, minha personagem. Mas comecei a pensar que a perninha podia ser meu corpo se revoltando, dizendo: “Você não tem culpa!”. Estou revoltada, não estou conivente. Não havia o que fazer, eu tive medo de morrer. E é justo ter medo de morrer.⁸⁷

FIGURA 6: Desmontagem: *Evocando os mortos: poéticas da experiência*. Atriz Tânia Farias



Fotografia: Alessandro Carvalho

Tânia entende que é responsável pela difusão do conceito de desmontagem no Brasil, "Pensar e difundir a desmontagem tem sido uma questão muito importante pra mim, e tranquilamente posso dizer que sou a artista que mais difunde isso no Brasil, mesmo do lado de fora da academia, mas em diálogo sempre"⁸⁸. A primeira vez que apresentou *Evocando os*

⁸⁷ (PRIKLADNICKI, 2018, p.108)

⁸⁸ Tânia Farias em troca de mensagem com a autora em 24/01/2021.

Mortos - Poéticas da Experiência foi à convite de Mara Leal e Narciso Telles, na ocasião do *III Interfaces Internacional - Intercâmbio em Artes Cênicas 2013*, organizado pelo Geac⁸⁹ do PPGArtes da UFU - Uberlândia, seminário dedicado ao tema da desmontagem. Desde então, Tânia Farias apresentou sua desmontagem em diversas cidades brasileiras, além dos países Argentina, Cuba e Portugal.

Cada uma dessas desmontagens aqui tratadas lançam olhar em perspectiva feminina, são mulheres que em primeira pessoa falam de si, seus processos e atravessamentos autobiográficos, e em uma atitude performativa, agenciam história, tempo e materialidades vividas. Aproximar essas desmontagens da pesquisa foi um convite/ inspiração que me provocou em sua força e potência da palavra, para que também eu possa experimentar a *coragem de dizer* que presenciei nesses trabalhos, a coragem de não mais representar a personagem que nos é muitas vezes imposta, seja na vida ou no teatro.

⁸⁹ Geac - Grupo de estudos que reúne pesquisadores do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

4 DESMONTANDO A PALAVRA: AGDA E HILDA HILST

E por que desmontar o espetáculo *Agda*⁹⁰ 18 anos depois? Eu que o apresentei no máximo seis vezes. Esta não é, portanto, uma desmontagem que contextualiza práticas continuadas de pesquisa de grupo ou que desmonta uma trajetória no teatro. Ainda que eu venha de uma experiência de 12 anos dedicados ao teatro de grupo na cidade de São Paulo junto à Companhia Teatro Balagan, não escolho desmontar um espetáculo ali criado, que estaria mais fresco na memória, mas ao contrário, traço um plano de fuga que me leva de volta para Barão Geraldo, recém formada no curso de Artes Cênicas da Unicamp.

Essa *atmosfera universitária* me lembra que conheci Hilda através de *Agda* e que depois disso, não larguei mais sua palavra como resposta poética frente ao mundo, claro que muitas vezes a escondi no fundo do armário, para que Hilda não ditasse tão ferozmente meus sentidos. Meu retorno à *Agda* e à Hilda, é portanto, uma tentativa de resgate de uma atriz criadora entusiasmada que sabia (sem saber) o que queria há quase 20 anos atrás, e que hoje aos 41 anos, depois de muito teatro de pesquisa profissional, precisa refrescar sua alma- pensamento, e procurar o caminho de volta, que a devolva à si mesma. Para tanto a desmontagem em sua potência autoral e performativa, conduz esse deslocamento vertiginoso, mistura de solidão e extrema liberdade, a fim de reencontrar um material anteriormente criado, para poder hoje desmontá-lo.

Busco na sessão *Agda em Kadosh: a mística, o erotismo e o obsceno*, localizar o texto *Agda* dentro do livro *Kadosh* tecendo algumas conexões aos demais contos presentes no livro, na perspectiva do místico, erótico e obsceno, bem como à temática do sacrifício e a busca por conhecimento através de Deus, para na sessão seguinte *Agda desmontada*, desmontar a figura de *Agda* em *Alquímica, Deusa Corpo, Bruxa e Proscrita*, com o intuito de reencontrar outros materiais que ampliam possibilidades de leitura desta personagem, e que intencionam aproximar as matérias teóricas levantadas, à prática da desmontagem cênica de *Agda*.

⁹⁰ Como já dito anteriormente, o espetáculo *Agda* foi criado por Aldiane Dala Costa, Gisele Petty e San Pestana junto ao diretor Moacir Ferraz, sendo uma adaptação levada ao teatro do conto *Agda* de Hilda Hilst, publicado em 1973 junto ao livro *Kadosh*. Estreamos o espetáculo *Agda* em 4 de dezembro de 2004 no Espaço Útero de Vênus em Campinas, Barão Geraldo.

4.1 Agda em Kadosh: a mística, o erotismo e o obsceno

- Escave! O que vê?
- Homens e aves, águas e pedras!
- Escave mais! O que vê?
- Ideias e sonhos, lampejos e aparições!
- Escave mais! O que vê?
- Não vejo nada! É noite silenciosa, densa como a morte. Deve ser a morte.
- Escave mais!

(*Ascese, Nikos Kazantzákis*)⁹¹

Folha - E qual (dos seus livros) o que você tem mais prazer em reler?

Hilst - Gosto tanto de quase todos que é difícil escolher um particular, mas eu acho que talvez eu diria o "Qadós"⁹². Parece que todo mundo achou esse livro chato. O brasileiro não lê nada, picas (2002)⁹³

Nelly Coelho no texto *Fluxo-floema e Qadós: a busca e a espera* identifica que há na prosa inaugural de Hilda ao menos "três forças criadoras importantes": da destruição da ilusão romanesca, ou seja, a cisão deliberada com a linguagem do romance que pressupõe linearidade e psicologização de suas personagens; da filosofia religiosa arcaica, e por fim, "da linha ocultista da cabala

(pressentida em certas reações dos personagens e em alguns de seus nomes, como os dos amantes de Agda segunda: Orto, Kalau e Celônio que, segundo a cabala, são três sacerdotes da terra)" (1999, p. 213)

O primeiro apontamento de Nelly sobre a supressão da ilusão na prosa hilstiana, diz respeito ao que Hilda adota como paradigmas de linguagem: a anarquia dos gêneros literários e o fluxo, ou seja, uma escrita que atravessa a poesia, o teatro, a prosa, a crônica, sem hierarquia entre elas, tendo o fluxo como forma, que não expressa uma voz única narrativa, mas pelo contrário, revela uma profusão de diferentes vozes que se interpelam entre si. "Dada a impossibilidade de deter o fluxo do tempo, resta o fluxo rápido e desordenado de um pensamento atrelado ao provisório "tempo do corpo", ao qual a escrita convulsiva de Hilda Hilst se abandona" (MORAES, 1999, p.122)

O debruçar de Hilda no *ocultismo da Cabala*, a que se refere Nelly Coelho, e o interesse de Hilda por religiões arcaicas, me levaram a buscar pistas nas figuras femininas tratadas na Cabala e no Livro judaico *Zohar*: Eva, Shekinah e especialmente Lilith, com as quais pude criar

⁹¹ KAZANTZÁKIS, 2017, p.21

⁹² A grafia original de *Qadós* para *Kadosh* foi escolha pessoal da autora Hilda Hilst.

⁹³ Entrevista concedida à FSP em 2020: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1201200207.htm>

analogias para a figura de Agda⁹⁴. Nas palavras de Hilda: "Eu gosto muito de ler ensaios sobre religiões primitivas, sobre comportamento. Gosto muito de textos hebraicos. (...) Por exemplo, o nome, Qadós. Na verdade, escreve-se Kadoz. E quer dizer "O Iniciado" (...) uma pessoa alcançando a santidade" (1989)"⁹⁵

A mística envolvia a própria vida de Hilda e seu *desejo de Deus*, ela dizia que queria ter sido freira, quando criança estudou por oito anos no internato do Colégio Santa Marcelina, em São Paulo. Neste período leu muito, decorou dicionários inteiros e também passou muitas horas sozinha na capela: "Eu queria demais me aproximar da ideia de um Deus, de um Deus que tenha sido executor de tudo, entende?"⁹⁶

A mística também se faz presente na construção da casa corpo morada de Hilda. A autora constrói a *Casa do Sol*⁹⁷ inspirada nos mosteiros de freiras carmelitas, na busca de viver seu sacerdócio da escrita, claro que acompanhada de amigos e amigas que a visitavam ou passavam a morar na casa, em reuniões que não eram exatamente *eclesiásticas*. Na casa há também uma figueira centenária a que lhe é atribuído o poder de realizar desejos, sem contar na busca pelas vozes de pessoas mortas que Hilda experimentou captar por lá, e das visitas que recebia de seres do infra mundo e até de outras galáxias.⁹⁸

Agda, Kadosh, Agda e O Oco são os contos que integram, nesta ordem, o livro *Kadosh*⁹⁹ (1973) de Hilda Hilst, sua segunda publicação em prosa. Os textos têm em comum um lugar de *via crucis* de corpos em pergunta, que cavam um cavar de si, no falar que é *falar-se* e se dá no vazio. O termo *kadosh*, originado no Antigo Testamento, refere-se aos sacrifícios de renovação entre o Senhor e o povo de Israel. De fato, todos os contos do livro parecem narrar uma travessia em sacrifício.

⁹⁴ Nelly Novaes Coelho menciona uma lista de *eleitos* em que Hilda teria como referência para sua escrita: "Cristo, Buda, a cabala, Nietzsche, soror Juana Inés de la Cruz, Ernest Becker, Otto Rank, Rilke, Camões, Fernando Pessoa, Lora e Kazantzakis" (1993, p.99)

⁹⁵ DINIZ, 2013, p.121

⁹⁶ DINIZ, 2013, p.86

⁹⁷ Em 1963, aos 33 anos de idade, Hilda passa a viver na fazenda São José, propriedade da sua mãe, lá desenha e constrói a *Casa do Sol*, local que reside até sua morte em 2004, que passa a ser o Instituto Hilda Hilst, abrigo de parte do acervo pessoal de Hilda, móveis, objetos e os cachorros, sob cuidados de Olga Bilenky, amiga de Hilda e companheira de José Mora Fuentes, poeta, escritor, amigo fiel de Hilda e herdeiro de sua obra, também já falecido. www.hildahilst.com.br.

⁹⁸ "Provar que os mortos conseguem comunicar-se de forma inteligente significa provar que a inteligência permanece após o desaparecimento do corpo. Você pode imaginar o que isso significa em termos de eliminação de tanta angústia quanto ao problema da morte?" (DESTRI; FOLGUEIRA, 2018, p.123).

⁹⁹ "Primeiramente foi escrito *O Oco*, com várias versões, no ano de 1970. Em seguida foi redigido o primeiro *Agda*, escrito de um fôlego só entre 15 e 24 de março, de 1971, em terceiro *Kadosh*, datado entre 23 de junho de 1971 e 24 de março de 1972, e por último, o segundo *Agda*, escrito entre 7 de julho de 1972 e 19 de agosto do mesmo ano". (CARNEIRO, 2009, p.39, grifo do autor)

A "existência humana parca e ridícula,"¹⁰⁰ como afirma Pécora sobre as personagens do livro *Kadosh*, faz interpelar um Deus ausente e oco. "(...) Espinhaço de fogo sobre o dorso, esse que me incendeia é que me tem? Quem me incendeia, Cara Cavada? E me põe fogo em todos os lados, sou isto e aquilo, não sou isto nem nada, em nenhum lugar estou" (HILST, 2002, p.65). Aqui Kadosh reclama ao "Cara Cavada", um dos nomes atribuídos ao Deus, em ode à carne instável dos desejos, sua blasfêmia diante dos açoites e provações que é submetido em sua trajetória sacrificial.

No livro *Kadosh* temos dois contos com o mesmo título. *Agda*, objeto deste trabalho é o segundo, que chamarei de Agda II. Para tratar do primeiro *Agda*, chamarei de Agda I. A relação entre ambos poderá ser indicada ao longo deste texto, mas não é o foco da pesquisa, Agda I é velha e está mais aproximada da morte, seu discurso reflete a finitude da vida e o corpo perecível, Agda II ainda pulsa com a vida e o desejo. Para a autora há uma relação estreita entre as personagens Kadosh, Agda I e Agda II, que pode-se verificar em um manuscrito a seguir, contido nos arquivos de Hilda Hilst no CEDAE¹⁰¹, Unicamp.

Em Qadós -	uma vontade compulsória de lutar.
Agda (I)	Apressar a Aventura de morrer, tentando convencer-se de que na morte há um <u>“vir a ser”</u> sucessivas “Aventuras” eu diria AVENTURA aconteci/os venturosos vida –ventura dentro da morte ? É isso?
Agda II	Também é luta – vontade de eternidade é o que move Agda no discursivo “As Múltiplas Seduções” alongá-las na vida dilatá-la Medo do eterno - estático sem as seduções. Diálogo c/ o (H.H. II. IV. 2.00004, p.44)

¹⁰⁰ "trata-se efetivamente de testar o sentido possível do sagrado na existência humana, parca e ridícula". (PÉCORA In: HILST, 2002, p.13)

¹⁰¹ Centro de Documentação Alexandre Eulálio. <https://cedae.iel.unicamp.br/>

De acordo com esse manuscrito, Agda I agarra-se à ideia de que a morte pode revelar *um mais além* que a contemple. Ela portanto, "apressa" a chegada da morte: "Vai, Agda, mais para o fundo" (HILST, 2002, p.30). Cavar o mais fundo pode libertá-la das agonias do corpo perecível, "o grande gozo que é afundar a carne amarela e velha nesse lodo e nunca mais ninguém me TOCAR" (idem). Agda II, corpo jovem que desloca a vida em desejo, possui três amantes e ainda negocia com Deus um lugar na eternidade, "é luta," assim como Kadosh, que na sua "vontade compulsória de lutar", desiste de Deus e escolhe a vida.

Já o conto *O Oco* que encerra o livro, trata de um velho chagoso que levita, nele, diferente de Agda II e da personagem Kadosh, já não há "luta", só a materialidade do corpo putrefato de um humano em suposta ascese. A órbita mística destas figuras Velho, Agda I, Agda II e Kadosh, é continuar cavando, e se perguntando até o abismo inesgotável, em "súplica sem resposta".

Para Hilda, portanto, Agda II e Kadosh possuem uma relação estreita no que se refere à luta ardente pela vida, e na forte carga erotizante no discurso de ambos com Deus. No trecho abaixo, o narrador Kadosh menciona a poeta Santa Tereza D'ávila, freira carmelita, mística e santa católica, referência expressiva na obra de Hilda Hilst.

e o bico de Kadosh vai afundando, pura escatologia é o que dás àqueles que te buscam e devo repetir como dona Tereza Cepeda y Ahumada que te via homem e ela mulher e por isso contigo conversava: tens tão poucos amigos, meu senhor. (HILST, 2002, p.84)

Assim como a referida Tereza Cepeda y Ahumada, Agda também relaciona-se de forma erótica com Deus e com ele se vê mulher, deseja paternidade do divino" e dirige-se ao Deus em "trova de amor e impaciência".

A barriga de Agda vai crescer, aliança encantada tu e eu, a garganta de Agda vai cantar brandura para o teu menino. Te parece arrogância pedir paternidade do divino. E de quem mais te pediria esse gozo-contente, esse que deve tomar o corpo inteiro e incendiar a mente, de quem mais. Já vês que começo a trovar de amor e impaciência. (HILST, 2002, p.116-117)

Vivo ya fuera de mí,
después que muero de amor;
porque vivo en el Señor,
que me quiso para sí:
cuando el corazón le di
puso en él este letrado,
*que muero porque no muero.*¹⁰² (Santa Teresa D'ávila)

¹⁰² *Aspiraciones de vida eterna*. Poema de Santa Teresa de Jesús. Edição digital de Camilo Pino.

Alcir Pécora confirma que o erotismo em Hilda é construído por "matrizes místicas tradicionais, como a poesia de Sor Juana Inés, São Juan de La Cruz ou Santa Teresa, (...) nas quais o amante é tomado como análogo de um desejo de transcendência" (2005)¹⁰³. Em *Agda II*, o êxtase erótico jubiloso da sua conversa com Deus figura o trajeto de seu martírio: "então Senhor o meu de dentro é teu, pensa com veemência tua Agda-lacraia, e isso é muito bonito, bonito dar a minha víscera para aquele que jejua há tanto tempo" (HILST, 2002, p.110)

Já Kadosh preconiza a blasfêmia e escraço com a palavra em uma crueza muitas vezes explícita, traço que se firmará na *tetralogia obscena*¹⁰⁴ de Hilst, escrita quase 20 anos depois. Sobre as publicações de Hilda na dita "fase pornográfica", disse Alcir Pécora: "apenas manifestam, com a crueza do calão, do sarcasmo, do grafismo pornográfico ou do bestialógico, o que está em todos os textos assinados por ela" (2018, p.417). A exemplo disto, segue uma passagem do livro *Kadosh* em que a personagem vagueia sobre o membro de Deus, ou sobre como "enfiar o *pequeno imbecil* no buraco sagrado"; "Sumidouro" e "Sem-Nome" são nomeações atribuídas à Deus neste conto.

E a espiga de quem me daria bastante alegria? A Tua em mim, Sumidouro? (...) De onde te vem essa ideia do grande Sumidouro enfiar o dele no teu, todo escamoso? (...) ai Kadosh, que pobreza, te eleva ai, Kadosh, (...) dás o teu para esse Sem-Nome e se pensares que de repente enfias o pequeno imbecil no buraco sagrado, tomas de assalto, vasculhas a inteira cintilante imensidão. (HILST, 2002, p.77-78)

Ainda que a obscenidade já estivesse presente em sua obra desde sempre, Hilda nos anos 90 investe de fato na escrita pronográfica, usando do estratagema de que, como não era lida em sua literatura "séria", passaria a escrever "bandalheiras", assim venderia livros. De fato, o próprio mercado editorial e a declarada insatisfação de Hilda com editores, distribuidores e o público que não a lê, torna-se um dos focos temáticos importantes na tetralogia obscena.

Neste sentido Hilda passou a dizer que moveu-se para a escrita pornográfica inspirada em uma prática ritualística ameríndia de nome *Potlatch*¹⁰⁵, que consiste na exposição de riquezas adquiridas (ouro, troféus) e sua conseqüente destruição, "Escrevo há trinta anos e tenho

¹⁰³ PÉCORA In: Hilda Hilst: *Call for papers*. Agosto. v.1,n.3 (2005)

¹⁰⁴ À chamada tetralogia obscena de Hilda Hilst integra os livros: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/Textos Grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992).

¹⁰⁵ Hilst afirma que teve conhecimento deste ritual através de um relato do antropólogo Marcel Mauss, *Potlatch* segundo a autora significa "o poder de perder". (DINIZ, 2013, p.157)

quase trinta livros. Estou continuamente exibindo minhas riquezas, entregando o que tenho de melhor, mas os outros jogam fora o que lhes ofereço" (HILST, 1994)¹⁰⁶

Hilda investe no erótico-pornográfico imbricado ao grotesco e a pura filosofia, acabando por conduzir seu leitor e leitora rumo ao abismo da excitação e melancolia, que nos faz lembrar de nossa condição perecível, de um corpo que, pelo prazer, busca enganar a morte. Abaixo uma passagem de *Cartas de um Sedutor* na qual se verifica a temática existencial e carnal integradas.

Não vou conversar com Eulália dos meus medos. Então chupo-lhe os peitos, o buraco das orelhas, as narinas estreitas, passo a língua nos olhos, lambo-lhe toda a cara, salivo na sua boca e vou metendo, morrendo, encharcado de luz e de suor, digo-lhe todos os nomes, uns vermelhos polpudos, uns chumbos, e ela geme e chora fininho, agora pássaro, agora cadela, ainda passarinho, neste exato momento filhote de pantera, e eu olho o fio do horizonte, envesgado, embaçado vou olhando e esporrando [...] e eu tentando apenas inventar palavras, eu tentando apenas dizer o impossível. (HILST, 1991, p.98-99)

Nesta pesquisa senti-me chamada a estudar alguns cantos recônditos da obra de Hilda Hilst até então desconhecidos para mim, como o seu teatro, que eu lia pela primeira vez. Entre os anos de 1967 e 1969, Hilda escreveu oito peças teatrais¹⁰⁷, que em sua estrutura temática, revelou uma escritora ocupada em tratar histórica e politicamente do período que acometia o Brasil em meio à ditadura militar. Com seu teatro Hilda atravessou dificuldades tanto para publicar as peças, quanto para montá-las, já que seus textos não foram muito bem aceitos na época, o que lhe rendeu a alcunha de *unicórnio da dramaturgia*, talvez pela beleza, espanto e estranhamento que seu teatro causou.¹⁰⁸

Logo após a dedicação ao teatro, Hilda começa a escrever em prosa pela primeira vez, sendo *Fluxo-floema* sua primeira publicação em 1970, seguida de *Kadosh* em 1973. Para o conto *Agda*, a palavra hilstiana resulta em uma prosa que se faz essencialmente atravessada pela teatralidade e a lírica poética. Foi na poesia que Hilda estreou em 1950 com o livro *Presságio*, aos 20 anos de idade, linguagem que se dedicou exclusivamente por 17 anos, quando em 1967 começa então a escrever suas peças teatrais.

¹⁰⁶ DINIZ, 2013, p.157-158.

¹⁰⁷ As oito peças teatrais de Hilda Hilst são: *A possessa* (1967); *O rato no muro* (1967); *O visitante* (1968); *Auto da barca de Camiri* (1968); *As aves da noite* (1968); *O novo sistema* (1968); *O verdugo* (1969); *A morte do patriarca* (1969)

¹⁰⁸ Foi Anatol Rosenfeld quem nomeou Hilda de *unicórnio*, o crítico mantinha uma relação próxima com Hilda, que se verifica através de cartas trocadas entre ambos, por exemplo, estimulando a autora que começasse a escrever em prosa, o que de fato aconteceu em seguida à experiência dramatúrgica. Hilda estreia na prosa com o livro *Fluxo-Floema* e nele havia um conto intitulado *Unicórnio*, de aspirações declaradamente kafkianas sobre uma mulher em desacerto com o mundo, que um dia se transforma em um unicórnio. (ARAÚJO, 2018, p.16-17)

Para mim, leitora de Hilda há também exatos 18 anos - pois tive conhecimento de sua obra através de *Agda* - estudá-la nesta pesquisa iluminou lugares de sua vida e trajetória que eu não sabia, não havia olhado, contos que eu ainda não havia lido, e especialmente o seu teatro, que me levou a outras direções e prolongamentos para outras pesquisas, é o caso do texto *As Aves da Noite*¹⁰⁹ que desenvolvo um trabalho junto a um grupo de atrizes e atores desde 2020 através de leituras e experimentos em vídeo.

No ANEXO 2 desta dissertação está contida a reflexão acerca do teatro de Hilda Hilst, no qual procuro levantar alguns pontos sobre sua produção no teatro, a partir das temáticas e conteúdos presentes em seus oito textos teatrais, bem como, considerando o contexto político no país neste tempo em que foram produzidas.

4.2 Agda desmontada

O próximo passo deste trabalho é desmontar a figura de Agda, que há 18 anos atrás era lida de uma certa maneira por mim e que hoje procuro abrir outras frentes de entendimento. Para tanto dividi as próximas sessões nos seguintes aspectos do feminino: *Alquímica, Deusa Corpo, Bruxa e Proscrita*, este foi um caminho que aponte para a trajetória que entendo de Agda como aparição da Deusa arcaica: que é corpo, alquímica, serpente, bruxa e renegada frente à construção de um mundo patriarcal.

O que pode parecer demasiado tortuoso eu aviso que deveras é, também eu não sabia que chegaria nesses temas, que me parecem elucidar as relações contidas em Agda seus três amantes e Deus. Orto Kalau e Celônio são os amantes, todas as cenas em que aparecem estão juntos e tramam sobre ela. Atribuem à Agda uma "coisa sagrada", "uma coisa-eu" mas o resultado desta ordenação do masculino, é que homens matam a mulher e inventam razões que justifiquem seu ato. "(...) escute, Orto, Celônio nós três vamos morrer se essa mulher cadela continua viva" (HILST, 2002, p.103-104).

Há portanto neste conto um feminicídio, os três homens de Agda unem-se para combatê-la pela violência, frente ao feminino arcaico primordial que ela é. Os homens, apesar de identificarem em Agda uma existência múltipla: sagrada, desconhecida, erótica, cadela; desejam suprimi-la, cumprindo o encargo próprio ao patriarcado, frente ao *obsuro* feminino.

¹⁰⁹ Desde 2020 desenvolvo um projeto de leitura cênica e linguagem de vídeo, com o texto teatral de Hilda Hilst: *As Aves da Noite*, junto à Natacha Dias, Ana Chiesa, Ricardo Martins, Antonio Salvador, Kleber Lourenço, Felipe Bustamante, Maurício Coronado e Caetano Gotardo.

Celônio: vontade sim de matar Agda-lacraia só para ver se o que vive dentro dela tem aparência com coisa de fora, verde-azinhavre, tripa. (HILST, 2002, p. 105)

Kalau: (...) escute, Orto, Celônio, nós três vamos morrer se essa mulher cadela continua viva...escute, Orto, ela é tua quando estás lá dentro? É tua Celônio? Fala. (HILST, 2002, p. 103-104)

No conto *Agda* há a presença (na ausência) de Deus, e ele é punitivo e ciumento. Ele nunca se mostra, mas envia companhia para Agda através de um "plácido", Luzbel, "serafim na aparência e demônio na víscera". O corpo de Agda será golpeado por esse anjo/demônio toda vez que se deitar com os amantes e então colecionará chagas no meio costas. "e cada vez que me dou, esse que me mandaste se faz sopro, sopro de fogo e ponta no vão do meu dorso. Tenho me dado tão pouco, e ainda assim esse meio das costas vai virando chaga" (idem, p.114).

Agda ao mesmo tempo que é ciente de sua morte encomendada por Deus e, caminha em direção ao seu sacrifício em busca da almejada eternidade, oscila e deseja a permanência na vida dos desejos. O Deus de Agda não é piedoso, ele é seu assassino, a morte escolhida por ele e executada por Kalau, é a que preserva rosto e coração, a morte de "víscera vazada", "tripa crucificada". "(...) tu, Senhor, não me queres deitada. Não me queres deitada e ao mesmo tempo queres que eu sofra a minha morte de medo, punhal, ponta de faca. Queres tudo de Agda-lacraia. O mais sofrido no corpo e o menor gozo" (ibidem)

Segundo Hubert e Mauss no livro *Sobre o sacrifício*: "A apoteose sacrificial não é outra coisa senão o renascimento da vítima" (2017, p.65). Assim, um dos sentidos simbólicos para a leitura da morte e sacrifício de Agda, pode ser de "divinização" resultante do caminho percorrido em sua *via crucis*. "Sua divinização é um caso especial e uma forma superior de santificação e de separação" (idem). No caso de Agda, uma divinização que pode ter sido conduzida tanto por lobos como por santos. (HILST, 2002, p.121).

Agda deseja a paternidade do divino e portanto identifica-se com ele através da matéria sexual de seu corpo/mulher. Segundo Campbell "Na nossa tradição qualquer um que diga "O pai e eu somos um" é crucificado. Jesus foi crucificado por dizer isso (...) alegar identidade com o divino é uma blasfêmia no nosso mundo" (2015, p. 266).

Agda vivencia em seu desfecho a elevação do espírito duplamente representada nela e em seu filho que carrega na barriga, também morto em sacrifício, "a vítima sempre tem algo de divino que o sacrifício liberta" (HUBERT; MAUSS, 2017 p.63.) Aqui temos uma prostituta santificada, a incorporação de uma Maria de carne e sexo, atravessada de Eva, Lilith, e toda a torrente de Deusas extirpadas de seus lugares.

4.2.1 Alquímica

"(...) onde é que estás, vento, devo jogar essa farinha ao ar para que ela se transforme em alimento, vento" (HILST, 2002, p. 105). Agda espalha a farinha, ou seja o trigo, a fertilidade na sementeira da terra e anuncia a sua magia, dada pelo poder da transformação, e com isso estabelece sua intimidade com os fenômenos e ciclos vitais, associando-se a uma divindade ligada à terra. Segundo Joseph Campbell, o trigo¹¹⁰ simboliza "o alimento de nossa vida espiritual, a comida espiritual que vence a morte". (2020, p. 248).

O rito da missa católica é a elevação de um grão de trigo, ele representa a própria vida divina. "Esse é o sentido da comunhão na igreja católica, onde o que se come é Deus-Jesus, que deu sua vida para que nós tenhamos vida". para Henri Hubert e Marcel Mauss "a imaginação cristã se erigiu sobre planos antigos" (2017, p.74), ou seja, há vários indícios de que o ritual católico seja uma construção simbólica, baseada em práticas rituais e sacrificiais das sociedades agrárias da Europa Antiga, que tinham como religiosidade o culto à Grande Deusa.

"(...) vento, devo te alimentar, minha mão pequenina, mão de Agda-daninha no ventre escurecido de Kalau, na garganta de Orto, no coração de Celônio" (idem). A narrativa de enunciação dos seus homens amantes é carregada de um tom cerimonial simbólico. Agda separa as partes do corpo de cada um com suas mãos, honrando uma tríade pai- filho- espírito santo. O ventre escurecido está em Kalau, ele que é o mais agressivo e obscuro dos três, executor da morte de Agda. A garganta em Orto, o que mais articula e negocia através da fala e corresponde a um meio-termo de temperamento entre os outros dois, e o coração de Celônio, que é dos três, o mais brando e emocional. Eles possuem a nomeação de "cavalo-três", um só cavalo em três, ou três aparições do masculino. Ela também se autodenomina lacraia e daninha, em afirmação de uma natureza *errática* do feminino: instável, sexual, insatisfeita, impaciente, ardilosa.

Potente Implacável Senhor que me fez assim, de trança, azogue, mansidão, altiva e muito muito instável, desejando de dia umas singelíssimas alegrias e de noite um bojo de batalhas, a coxa aberta e suada nesse leito de palha que me deste, tenho o outro sim, o de madeira lavrada, e diminutas fileiras de rubis, mas para quem, Senhor, para quem? Orto, Kalau, Celônio, o cavalo-três de Agda-lacraia é apenas três homens, em quase tudo iguais, três com três credos, os dois peitos de Agda e o do meio das pernas. E para quem devo tocar a minha harpa? (HILST, 2002, p.105-106)

¹¹⁰ Para os povos amazônicos, por exemplo, o alimento com simbologia análoga é o milho.

Agda apresenta os amantes e ali estabelece um marco de separação: "para quem devo tocar a minha harpa?". Ela pergunta para quê ou para quem o leito de rubis? Afinal são apenas homens, em quase tudo iguais, para qual a riqueza de um leito suntuoso não deveria ser desperdiçada. Agda se apresenta como mulher sexual, "muito instável", que de noite deseja um bojo de batalhas, "a coxa aberta e suada". Não se trata portanto de acender uma vela e rezar para Deus, é uma mulher que exprime e declara seus desejos, o seu *devir volúpia* de ter o leito ocupado pelo próprio Deus. Sexo e espírito estão nela integrados.

Deus é o seu único interlocutor, ao longo do conto veremos o percalço feminino em busca da elevação que será atravessada pela carne. Seu existir é de cobra, "escapa, nunca está inteira", ou de quem persegue o que quer com veemência. Obedecendo à *via crucis* que lhe é imposta pelo Deus, ela executará tarefas, uma delas será construir *espirais*, para isso roubará o ouro das casas pela vizinhança.

Agda, constrói infinitas espirais de metal, que sejam muito maleáveis, que apenas com teu sopro se faça o movimento, e hás de ver que o de cima vai para baixo e o de baixo volta à superfície, e entenderás tudo se entenderes isso. Ando tentando. Entender nunca. Ando tentando fazê-las muito muito bonitas, e quando a lua está limpa, os cordeiros da nuvem no outro extremo, entro nas casas para roubar o ouro, depois derreto tudo no meu forno, mais de cem espirais tão delicadas que até o meu passo de fada faz vibrar. (HILST, 2002, p.106-107)

O que Agda diz não entender racionalmente, "Ando tentando. Entender nunca", ela compreende através de seu existir no corpo, mas parece não legitimar esse saber diante dos comandos de um Deus racional e incorpóreo. Rachel Pollack em *O Corpo da Deusa* dirá que a espiral é uma "forma fundamental da natureza" (1999, p.35), presente em múltiplos aspectos: nas conchas, galáxias, no enrolar das cobras, nos movimentos do sol e da lua, e também em esculturas e templos da Deusa, "possivelmente como símbolos de nascimento, morte e renascimento" (idem). Pollack também afirma que nós acessamos esta integridade espiralada do universo, em nosso corpo, através da dança e dos estados meditativos, em que comumente evocamos estas formas. (idem, p.128).

Para Campbell o processo de criar ouro a partir da matéria grosseira, na versão alquímica, representa "o surgimento da vida espiritual no animal humano (...) o despertar de um senso de objetivo espiritual para nossa vida". (2015, p.221). Agda derrete o ouro e constrói espirais, com isso manipula a potência de transformação e integração de ciência e espírito, "a

própria espiral é um exemplo da mistura de conhecimento científico e simbolismo espiritual". (POLLACK, 1998, p.127)

Algumas míticas indígenas de povos amazônicos utilizam imagens de espirais, escadarias, cordas celestes, para explicar a criação da vida. Os *ashaninka* falam de uma "corda celeste"; para os *taulipang* trata-se de uma "liana". "Através de uma corda ou de uma escada (como também de um cipó, uma ponte, uma cadeia de flechas etc), os deuses descem à terra e os homens ascendem ao céu" (NARBY, 2018, p.70). Estas imagens espiraladas significam a via de acesso ao conhecimento xamânico, estabelecendo uma ponte entre o céu e a terra, e são vistas através de processos alucinatórios para os aprendizados de magia. A "escada xamânica" liga os diferentes níveis do cosmos, comumente representada nos mitos de criação sob a forma de uma árvore.

No sistema Indiano, a Kundalini, palavra em sânscrito que significa "enrolada em espiral" ou "serpente ígnea", é a Deusa Serpente adormecida na base da coluna vertebral. "Naturalmente, a Kundalini passou a ser considerada uma deusa, uma energia divina que, iniciando-se na base da espinha, remodelava o cérebro para um estado superior de consciência" (KRISHNA, p.106;109;110). Espirais e serpentes são materialidades relacionadas ao aspecto feminino arcaico, ambas presentes nas ações e características atribuídas à Agda.

"A Kundalini é a guardiã da evolução humana. "é conhecida como Durga, a criadora, Chandí, a feroz, sedenta de sangue, e Kali, a destruidora. E, também, Bhajangí, a serpente" (idem, p.22). Na medida que acessamos esta energia, ela acorda e percorre a coluna vertebral da base ao topo da cabeça, ativando os chakras¹¹¹. A espiritualidade está no corpo, o acesso se dá pelo despertar de uma Deusa adormecida dentro de nós, que é feminina e múltipla: criadora, feroz, sedenta, destruidora, serpente.

4.2.2 A Deusa Corpo - uma serpente nas costas de Agda

No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio das trevas. (KEHÍRI, 1995, p.19)

A mulher que "apareceu por si mesma" é Yebá Buró, a "Avó do Mundo" ou "Avó da

¹¹¹ Os chakras são sete pontos energéticos localizados ao longo da nossa coluna vertebral. Os chakras bases são *muladhara* (sacro: sobrevivência,) *svadhisthana* (sexo, criatividade, tabu, ânimo pela vida) e *manipura* (plexo solar: ego, digestão, poder pessoal). A serpente Kundalini acordada se desloca em direção ascendente, passando pelo chakra *anahata*: (cardíaco: amor e perdão), e *vishuda* (laríngeo: comunicação e verdade), até atingir os chakras do terceiro olho (*ajna*) e topo da cabeça ou coronário (*sahasrara*), que já anunciam a conexão com a intuição e espiritualidade. Consultar em: <https://portalhealing.com.br/2019/11/06/default/>

Terra”, pertencente à mitologia do povo Desana¹¹². "Comeu ipadu, fumou o cigarro e se pôs a pensar como deveria ser o mundo" (idem). Yebá Buró tudo ensinará ao seu Bisneto, o Deus da Terra, que ela também criou com seu sopro. O Deus Terra guiará uma imensa *cobra canoa* tripulada por gente-peixe, para povoar o mundo. "Uma serpente cósmica trouxe a vida para a Terra. Foi o transporte de informações, instruções para a própria travessia e para as transformações que viriam no percurso" (KRENAK, 2021, p.14)

A existência de Agda presentifica ao meu ver este Grande Feminino primordial, alquímico, gerador da vida e da transformação, quem a aparta de sua existência é o patriarcado, uma vez que a invenção de Deus é a própria legitimação do poder masculino em cisão: o corpo separado do espírito, a ciência apartada da alquimia e religião. "Com o advento do patriarcado, o poder de vida e morte tornou-se uma prerrogativa do Deus masculino, enquanto a sexualidade e a mágica foram separadas da procriação e da maternidade" (KOLTUV, 2017, p.27).

Enquanto isso, Yebá Buró tirou do seio esquerdo sementes de tabaco, grãos minúsculos, e os espalhou em cima dos parís. Depois tirou leite, também do seio esquerdo, que ela derramou por cima dessas esteiras. A semente de tabaco era para formar a terra, e o leite, para adubá-la. (KEHÍRI, 1995, p.25)

A serpente, símbolo místico e mítico que atravessa diversas culturas ao redor do mundo, na mitologia Desana está atrelada a um feminino gerador de tudo, do mundo, dos oceanos, que com seu sopro fez surgir o Deus da Terra e uma gente-peixe que navegou por séculos em uma imensa canoa cobra no fundo do oceano. Cobra, serpente, lacraia, são animais que aparecem intimamente associados ao feminino de Agda, como qualidades análogas da mulher que escapa, é dissimulada e nunca se entrega por inteiro. Os amantes também atribuem o sagrado que há em Agda ao seu existir da serpente, que provoca repulsa e "medo de tocar": "(...) Sagrada...sei lá. Uma coisa que dava medo de tocar, serpente que tu descobres lá dentro, contigo, um lado

¹¹² Os Desana ou Umü komahsã, “Gente do Universo”, são povos habitantes da região do Rio Negro (Brasil), que somam em aproximadamente mil pessoas distribuídas em 50 comunidades." A região do Rio Negro é o habitat tradicional de dezoito povos indígenas, oriundos de três famílias lingüísticas (Arawak, Tukano oriental e Maku), somando cerca de 23 mil pessoas que vivem em uns 400 povoados.” (KEHÍRI, 1995, p.8)

escondido da gente...serpente com escama de ouro, viva, lá no fundo, rodeada de água" (HILST, 2002, p. 109;111). Por fim acreditam que Agda carrega uma serpente escondida no meio das costas, que mora em um vazio entre as omoplatas.

Orto: Uma serpente nas costas de Agda.

Celônio: Por que?

Orto: Dizem que as bruxas têm um oco entre as omoplatas.

Kalau: Um vazio nas costas?

Orto: Um vazio coalhado de sapos e serpentes. (HILST, 2002, p.112)

Nas culturas matrifocais da Europa antiga¹¹³, a serpente acompanha a Deusa e torna-se um de seus fortes símbolos associado à própria magia feminina de transformação. "Em toda parte onde a natureza é venerada como animada em si própria, ou seja, inerentemente divina, a serpente é reverenciada como seu símbolo" (NARBY apud CAMPBELL, 2018, p. 72)

A noção do feminino gerador da vida e integrado à natureza, de um corpo encarnado com o espírito, que carrega em si a sabedoria mágica da transformação, está presente nas sociedades centralizadas no feminino, também chamadas de matríciais ou matrifocais¹¹⁴, civilizações estas que acreditam na força criadora da Grande Deusa, Grande Mãe ou Grande Feminino. "As forças da sexualidade, do nascimento, da vida e da morte, do mágico ciclo da vida eram, originalmente, governadas pela Deusa" (KOLTUV, 2017, p.27).

Na mitologia iorubá¹¹⁵ a orixá Euá, chamada de a *Senhora das Possibilidades*, é associada à transformação e à serpente, "animal sobre o qual exerce poder e fascínio" (MARTINS, 2006, p.44). Em uma de suas mitologias, Euá protege a filha de santo chamada Marcó, dos abusos e violência por parte do marido. Um dia Marcó pede que Euá a liberte da vida de maus-tratos, e a orixá aparece em uma visão. Como uma cobra amarela, preta e dourada,

¹¹³ Na arte da Antiga Idade da Pedra, no período das cavernas do sul da França e norte da Espanha pintadas no Paleolítico, de 30.000 a 10.000 a.C., o feminino está representado naquelas pequenas estatuetas chamadas de "Vênus", agora bem conhecidas, e que mostra uma figura nua. Seu corpo é sua magia (...) A magia feminina é, portanto, básica e natural. (CAMPBELL, 2015, p. 18)

¹¹⁴ "Sociedades "matrifocal" ou "matrística" são termos referentes à uma sociedade *centralizada* na mulher e não *governada* pela mulher. Literalmente matrifocal significa "centralizado na mãe", e patriarcado "liderança dos pais". (POLLACK, 1998, p.136)

¹¹⁵ "Os iorubás, iorubas, iorubanos ou nagôs constituem um dos maiores grupos étnico-linguísticos da África Ocidental, com mais de 30 milhões de pessoas em toda a região. Queto, ebás, ebadós e Sabé são alguns dos segmentos nagôs que vieram para a Bahia provenientes da grande área iorubá que compreende sul e centro da atual República de Benim, ex-Daomé; parte da República do Togo; e todo sudoeste da Nigéria (...) Para entender o predomínio da etnia iorubá-nagô na Bahia, é necessário recordar que, nas últimas décadas do tráfico negreiro, um enorme contingente de escravos dessa região foi trazido para Salvador. Nesse momento, os núcleos familiares também não foram tão desmembrados como no início da escravatura, permitindo uma maior manutenção da cultura e dos costumes." Fonte:<https://pt.wikipedia.org/wiki/Iorub%C3%A1s>

em cima de uma pedra de rio, Euá avisa que intercederá em favor de Marcó, e que ela beba um pouco de água do rio. No dia seguinte o marido tem uma surpresa, o cinto de sua cintura se transforma em cobra, o cinto que ele retira para bater na mulher, se transforma em cobra e corre atrás dele, e volta a ser cinto, e depois cobra, e avisa: "se ele tivesse amor à própria vida e não quisesse ficar louco, cego, surdo ou mudo, deveria passar a tratar a esposa com todo o respeito e consideração que ela, uma filha de Euá, merecia" (idem, p.136)

Aqui nesta mítica afro-brasileira a serpente é incorporada ao feminino que zela, protege, transmuta, encanta, amedronta quem deve ser amedrontado. Nesta e em outras tantas aparições ao longo das míticas não cristãs, a serpente é um atributo da Deusa/ Orixá, já a construção de uma serpente que carrega o mal, cúmplice de um feminino maldito, é forjada pela religião judaico cristã, como sabemos.

"É uma mudança peculiar da nossa tradição bíblica que a serpente tenha sido condenada junto com as mulheres e a natureza" (CAMPBELL, 2015, p.75). Justamente por ser um atributo comum à Deusa, à serpente será construído um lugar de sordidez no patriarcado, ela será junto da mulher, o feminino maldito que carrega o pecado.

4.2.3 Bruxa

"foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade" (FEDERICI, 2017, p.334).

Aprendemos que a Renascença foi um período de luz do conhecimento que se acendeu sobre a ignorância das trevas Medievais. Recentemente, através dos estudos levantados por historiadoras feministas, evidências mostraram que para as mulheres o Renascimento foi um retrocesso em termos de direitos econômicos e participação social, principalmente por ser o período em que se matou centenas de milhares de mulheres queimadas e enforcadas por mais de dois séculos nas diferentes cidades europeias.

Foi na Renascença que a medicina se definiu como profissão exclusiva aos homens, e não é coincidência o fato de que a grande maioria das mulheres perseguidas e mortas fossem parteiras e curandeiras. "(...) para extirpar o poder de cura das mulheres, a sociedade passou a chamar as curandeiras de adoradoras de Satã, supostamente usando seus corpos em sexo ritual com demônios" (POLLACK, p. 160).

Embora a caça às bruxas estivesse dirigida a uma ampla variedade de práticas femininas, foi principalmente devido a essas capacidades - como feiticeiras,

curandeiras, encantadoras ou adivinhas - que as mulheres foram perseguidas, pois, ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres em sua capacidade para manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, para subverter a ordem constituída. (FEDERICI, 2017, p. 314)¹¹⁶

Segundo Silvia Federici "A caça às bruxas alcançou seu ápice entre 1580 e 1630, ou seja, numa época em que as relações feudais já estavam dando lugar às instituições econômicas e políticas típicas do capitalismo mercantil". (2017, p. 297). Federici defende que, de acordo com o contexto histórico, de gênero e classe social, a caça às bruxas na Europa foi um levante do Estado mercantilista junto à Igreja, contra mulheres pobres resistentes às relações capitalistas impostas na transição para um novo sistema. Um dos fatos que reforça esse pensamento é de que os principais detratores dessas mulheres eram seus próprios empregadores e senhores de terra.

As acusações contra as mulheres eram impossíveis de se quer serem julgadas, tais como: pacto com o demônio, assassinato de crianças por meios mágicos, impotência e castração mágica aos membros masculinos, perda de colheita e gado através de mau-olhado, dentre outras. Agda é também a bruxa que tem sua casa invadida na qual a vizinhança decide atear fogo por considerar ali um lugar demoníaco.

(...) que todos nós da aldeia concluímos que a moça que se chama Agda tem muito a ver com danação e sombra (...) Que de coração descompassado, assombrados, resolvemos atear fogo à casa. E assim o fizemos. (HILST, 2002, p. 117).

A dominação de sociedades centralizadas na Deusa e na natureza, por sociedades bélicas, patriarcais, escravocratas, catequéticas, é também um projeto masculino de tomada de poder sobre o corpo e símbolos femininos. Para Federici, "Deveria parecer significativo o fato de a caça às bruxas ter sido contemporânea ao processo de colonização e extermínio das populações do Novo Mundo" (2017, p. 292), bem como ao início do tráfico de escravos. O projeto político de "guinada capitalista" fortalece a figura de um patriarca, seja Deus, seja o homem branco centralizador do poder, assassino de mulheres, indígenas, negras/os e da natureza.

A demonização de mulheres serve para que através do exemplo, reforçado por doutrinas, lendas, salmos, citações, se afirme a conduta esperada das mulheres em uma sociedade

¹¹⁶ "Em outras palavras, a caça às bruxas chegou ao fim, no final do século XVII, porque a classe dominante, nesse período, desfrutava de uma crescente sensação de segurança com relação ao seu poder - e não porque uma visão mais ilustrada do mundo tivesse surgido". (FEDERICI, 2017, p.365)

organizada pelo patriarcado. O corpo e desejos femininos retesados, a imposição da monogamia, a endemonização, são imaginários cíclicos que o masculino acessa ao longo de centenas de milhares de anos para sobrepujar mulheres.

A mulher-enquanto-bruxa, sustenta Merchant¹¹⁷, foi perseguida como a encarnação do "lado selvagem" da natureza, de tudo aquilo que na natureza parecia desordenado, incontrolável e, portanto, antagônico ao projeto assumido pela nova ciência. (FEDERICI, 2017, p.366).

Essa sentença de Federici a partir de Carolyn Merchant, vai ao encontro do caminho que fiz ao localizar nas civilizações arcaicas, o feminino de Agda. Ela, que é "encarnação do lado selvagem da natureza", "fêmea crepuscular muito desordenada", e não se pode controlar, incorpora em seu existir no mundo os atributos da Grande Deusa na integração com a natureza e espiritualidade. A forma como é julgada pelos amantes e pela aldeia onde vive faz de Agda um feminino marginalizado, banido, faz de Agda, Lilith: a Deusa mais interdita do feminino universal: "a bruxa, a proscrita e a sombra sedutoras." Lilith, "a encarnação dos aspectos negligenciados e rejeitados da Grande Deusa" (KOLTUV, 2017, 166-167).

4.2.4 Proscrita

E Deus criou os grandes monstros marinhos. Estes são Leviatã e sua fêmea. E toda criatura viva que rasteja. Essa é a alma de toda criatura que rasteja para os quatro cantos do mundo, a saber, Lilith. Com o que as águas se infestam, com o seu tipo. São as águas que os nutrem. (O Zohar)¹¹⁸

A pesquisadora Luciana Borges¹¹⁹ no artigo "*Girassóis para a mulher-menina*": *corpo e gênero em "Agda", de Hilda Hilst*, afirma que "Mais do que a virgem Maria ou Eva, Agda se assemelha a Lilith, a primeira mulher de Adão na tradição apócrifa" (2014, p.60)

(...) é Lilith o correlato das forças sombrias, a macular o homem em sua divindade primordial, com impureza e insubordinação. Diferentemente de Eva, colocada como instrumento passivo do Mal, Lilith é a própria insurgência do

¹¹⁷ Silvia Federici refere-se à Carolyn Merchant, autora do livro *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution* (1980)

¹¹⁸ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, apud ANDRADE, 2011, p.36

¹¹⁹ Doutora em Estudos Literários pela UFG. Professora Adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão. Integrante do grupo de pesquisa "Dialogus" (UFG) e do *GT A mulher na literatura* (Anpoll).

Mal no paraíso. Assim como Lilith, Agda é supostamente habitada por sapos e serpentes, indicando seu parentesco com as sombras. (BORGES, 2014, p.61)

Em *O Zohar*¹²⁰, "obra cabalística do século XIII que, na essência, é uma meditação sobre o Velho Testamento" (KOLTUV, 2017, p. 16), o primeiro homem, Adão ou *Adamah*¹²¹, é apresentado como uma figura andrógina, metade homem, metade mulher, sendo Lilith sua parte feminina. "Lilith é um aspecto instintivo e terreno do feminino, a personificação vivificante dos desejos sexuais de Adão" (idem, p. 16;17). Nesta mítica, depois que é separada de Adão, Lilith torna-se sua primeira mulher e deseja ser tratada como igual, inclusive na relação sexual. Vendo que ali não haveria equidade, Lilith foge e voa em direção aos portões dos céus. Deus então a expulsa definitivamente, banida, Lilith é lançada para o fundo das águas, tornando-se geratriz de milhares de demônios.

Lilith está envolvida na mítica que possivelmente é a "mais importante da estruturação da psique da humanidade ocidental", a "Queda do Homem, no Jardim do Éden, por meio da mulher" (MCLEAN, 2020, p. 112)¹²². Em termos de reflexo na psique feminina, ela personifica a mulher instintiva que não se subjuga. "Para crescer e se desenvolver psicologicamente, uma mulher precisa integrar as qualidades de liberdade, movimento e instintividade de Lilith" (KOLTUV, 2017, p. 44).

Agda tal como Lilith, não se subjuga aos homens, pelo contrário, em todas as suas aparições, se apresenta como uma mulher dona de seu corpo, que vive sua sexualidade com liberdade, e escolhe a maneira como quer ser amada. Agda deseja a integração entre espírito e matéria e quer seu lugar na eternidade.

"Do mesmo modo que Lilith, Eva mantinha relações sexuais com a serpente e tornou-se também a mãe de gerações de demônios (*Zohar* III 76b)¹²³". Lilith é associada a outras

¹²⁰ "O *Zohar* é composto por um conjunto de livros nos quais foram registradas discussões rabínicas cujos temas estão presentes na Torá. São consideradas reflexões místicas, tendo sido, originalmente, escritas em aramaico e hebraico medieval. A compreensão do texto do "*Zohar*" é considerada de extrema dificuldade, já que sua escrita tem como base um sistema codificado, com imagens simbólicas, além de uma estruturação particular. A primeira parte do volume I dessa obra é dedicada à análise do Bereshit e dos diversos acontecimentos presentes nesse livro, havendo menções diretas a Lilith, assim como momentos em que isso ocorre de modo figurado". (ANDRADE, 2011, p.34)

¹²¹ "*Adamah*, a palavra hebraica feminina que significa terra ou chão. Tanto o homem como a mulher provém da Mãe Terra, moldados por Deus". (KOLTUV, 2017, p. 29)

¹²² Encontramos Lilith nas obras *Zohar*, onde é mais citada, no *Talmud* do séc. V, em *Alfabeto de Ben Sira*, do séc. VII, e na *Cabala*, em torno de 1600.

¹²³ KOLTUV, 2017, p.10.

mulheres em *Zohar* igualmente culpabilizadas: Eva e Shekinah¹²⁴, esta segunda é a esposa de Deus: "Conta-se que após a destruição do templo, Shekinah desceu para seguir as pegadas de seu rebanho, e Lilith, sua criada, subiu para tornar-se esposa de Deus" (KOLTUV, 2017, p.24). Sobre este episódio, é relevante citar que a "destruição do templo" se deu devido à desobediência do filho de Shekinah, Israel, o qual a mãe é punida pelo pecado da *incontinência*, ou seja, o filho a vê nua e ambos são banidos em punição. Segundo o *Zohar* "esta incontinência é Lilith, a mãe da "multidão misturada" (ANDRADE, 2011, p.39).¹²⁵

Na passagem em que Shekinah é destituída, interessa ressaltar que Lilith torna-se esposa de Deus, ela que era consorte do demônio Samael, restaura seu lugar de Deusa que outrora teve sua luz diminuída.¹²⁶

De acordo com o *Zohar*, uma obra Cabalística do século XIII, Deus criou duas luzes, ambas acenderam juntas com a mesma grandeza. As duas forças luminosas, A Lua (associada ao feminino) e O Sol (associado ao masculino) logo entraram em disputa, "cada um se sentia mortificado pelo outro". Para dar um fim à desavença, Deus provoca uma separação, e obriga a Lua a tornar-se menor, a privando de sua força. "Depois que a luz primordial foi afastada, criou-se, ali, uma "membrana para a polpa", uma *k'lifah* ou casca, e esta *k'lifah* expandiu-se e produziu uma outra, que foi Lilith." (*Zohar* I 19b)¹²⁷

Uma das traduções para *k'lifah* é "casca do mal". Lilith é um feminino banido e ressentido, afastada de Deus por Deus, uma Deusa primordial privada de sua luz em detrimento da magnitude solar masculina. Ela é renegada às fileiras menos importantes, e sua luz gradativamente se apaga. No entanto, Lilith se fortalece na sombra, se refaz como consorte do demônio Samael tornando-se geratriz de milhares de demônios.

Aproximando o feminino de Agda em direção à sombra que habita Lilith, revejo uma Agda ardente, dissimulada e selvagem. Se sua essência é jamais ser subjugada, o sacrifício a que se destina, não seria somente para estar junto de Deus na eternidade, mas para restaurar o que sempre foi seu e reaver o seu lugar como Deusa, tal como Lilith em relação à sua luz diminuída. Deste modo, afasto a representação de uma Agda suplicante e aterrorizada pela morte que conclama pelo Deus, e vou ao encontro de sua brutal força feminina. A peça assim

¹²⁴ Segundo o diagrama *quartenio* do casamento, que fundamenta vários mitos cabalísticos sobre as origens de Lilith, existem dois pares, um de natureza divina e elevada que compõe Deus e seu aspecto feminino Shekinah, e abaixo, outro de natureza bestial que configura Samael, o Diabo e sua parte feminina Lilith.

¹²⁵ Uma das passagens do *Zohar* trata disso: "Por vossos pecados, vossa mãe foi repudiada. (Is. 50:1), isto é, pelo pecado da incontinência Israel foi enviado para o cativoiro, bem como Shekinah, e isto é a descoberta de Shekinah. Esta incontinência é Lilith, a mãe da "multidão misturada". (ANDRADE, 2011, p.39)

¹²⁶ Em *Zohar*, assim como na maioria das "mitologias de orientação masculina" (CAMPBELL, 2015, p. 77), o sol é masculino e a lua feminina, refletido no aspecto dual do feminino como instável, lunar e emocional, e o masculino como solar, numinoso e racional.

¹²⁷ KOLTUV, 2017, p. 16;17

como o conto chama-se *Agda*, um nome de mulher, fêmea, um traço, aquela que deseja restaurar o seu lugar - que é também Lilith: "prostituta e está ligada à Terra. Sua sexualidade pertence a si mesma e à Deusa" (KOLTUV, 2017, p.171-172)

5 A CENA DE AGDA DESMONTAGEM

5.1 Quando morei em Casa Branca distrito de Brumadinho, MG, e cursava as primeiras disciplinas *online* da pós graduação, reservei alguns dias para entrar em uma sala de trabalho, no estúdio da Dudude Herrmann, vizinho de onde eu morava com minha filha e o pai dela, foragidos da pandemia, recém chegados de São Paulo, sem ter conseguido alugar uma casa em Belo Horizonte devido ao fechamento de tudo, inclusive das imobiliárias, em março de 2020.

O primeiro dia em que ensaiei a desmontagem foi assim. Entrei na sala da Dudude, toda revestida de vidro no meio da mata e caminhei. Fui lembrando partes do texto enquanto caminhava, ouvindo músicas aleatórias do *spotify* e muita música flamenca. E a parte do texto que é xingamento sobre Agda começou a vir repetidamente: "Agda lacraia, Agda daninha...uma serpente nas costas de Agda". Fui repetindo essas frases e tentando me lembrar da cena de Agda que eu fazia na peça.

"E tu que te moves à minha frente, de onde vens?" assim começava a cena, e para me preparar antes de entrar nela eu agia como se estivesse sendo perseguida, induzia uma respiração ofegante, para me alçar em um estado de desespero já de início, e lembro que eu mantinha esse tom durante toda a cena. "Queres tudo de Agda lacraia, o mais sofrido no corpo e o menor gozo", isso a personagem diz para Deus, em revolta.

Então nesse dia na sala de ensaio da Dudude eu disse o que eu lembrava do texto de uma forma limpa, narrativa, em que eu pontuei as ações e movimentos mas não me deixei levar pela emoção. A emoção da cena de antes, que eu acessava no espetáculo, estava há anos luz do que eu fazia ali. O exercício de lembrar fazendo, encontrando os pontos fortes da memória, presentificando um texto de 18 anos atrás, deixava pistas de onde estava a força narrativa da cena.

Agda natureza, e eu ali na sala instalada no meio da mata me fez lembrar, em um outro dia de ensaio, do caso de Maria Glória, bailarina e capoeirista, estuprada e morta, que desejou acampar na cachoeira, mas nem sequer conseguiu chegar ali com suas coisas, porque no caminho foi perseguida, estuprada e morta.¹²⁸ A narrativa deste acontecimento atravessou o que eu dizia sobre Agda, e quando percebi, meu discurso de improviso no ensaio havia traçado um

¹²⁸ Maria Glória Poltronieri Borges tinha 25 anos e foi encontrada morta no dia 26 de janeiro de 2020 em uma chácara em Mandaguari, no norte do Paraná. Ela foi ao local para acampar e passar o fim de semana. O corpo foi encontrado perto de uma cachoeira com várias marcas de que teria lutado com alguém. Exames do Instituto Médico-Legal (IML) comprovaram que ela sofreu violência sexual e foi asfixiada. O réu, estuprador e assassino de Maria Glória, Flávio Campana, está preso desde 28 de fevereiro de 2020 e ainda responde ao processo. Fonte: <https://g1.globo.com/pr/norte-noroeste/noticia/2020/01/30/bailarina-de-maringa-morreu-apos-ser-estrangulada-diz-delegado.ghtml>

paralelo forte com Maria Glória, que assim como Agda, era um corpo de mulher livre cerceado pela brutalidade masculina.

Os homens de Agda a matam no final e estão excitados, Hilda Hilst constrói uma narrativa de estupro e morte para o desfecho de Agda. "queria muito deitá-la sobre a pedra e uma vez mais gozar o do meio das pernas de Agda-lacraia..Ai Agda maravilha..." (HILST, 2002, p. 122). Estes homens enquanto cravam "quatro vezes o punhal" desejam penetrar mais uma vez o corpo morto da mulher. Não estou ignorando o erotismo imbricado nesta narrativa construída por Hilda, que perturba ao evocar sacrifício, sexo e morte, eu estou me perguntando sobre o que escolhemos reforçar nesta cena quando a construímos em 2004. No trecho abaixo do artigo *Destecer e rever-se: A violência contra a mulher na desmontagem de Agda de Hilda Hilst*, reflito sobre a cena final de *Agda* (2004).

O conto *Agda* de Hilda Hilst narra um feminicídio, a mulher é morta pelos amantes. Sua morte é ofertada em sacrifício a Deus, e executada por Kalau (...) Com um punhal, ponta de faca, Kalau atravessa o ventre grávido de Agda. Para a montagem de 2004 optamos por narrar em off essa passagem, com as vozes gravadas das atrizes sobrepondo suas presenças na última cena da peça. As três atrizes estavam sob uma luz indireta, com os quadris nus para cima e as saias de seus figurinos lhes cobrindo a cabeça. Havia a construção de um corpo animalizado em resposta à imagem do poema "Sobre a Tua Grande face" (Hilst, 2004, p.113). Neste poema Hilda constrói uma mulher "égua fantasmagórica" iludida com a presença de Deus. (...) A meia-luz, o figurino, a beleza e fragilidade construídas na nudez feminina, a voz off, estes recursos teatrais reforçaram uma dimensão onírica, mítica, para a morte de Agda e o fechamento do espetáculo. Hoje escolho desmontar a morte de Agda e tratar explicitamente do feminicídio contido nela. AGDA me leva de encontro à violência que cerceia o corpo feminino historicamente em meu país. É através desta narrativa que quero destecer o mundo que vivo, para que eu possa rever, redescobrir e reconstruir estes temas em mim. Desmontar AGDA é reelaborar materiais e modos de composição no teatro, para que o exercício da liberdade como atriz esteja indissociável do exercício da liberdade da mulher.(PETTY, 2021, p.4-5)

Agda se oferece em sacrifício mas em algum momento deseja parar, voltar atrás, já não está mais segura, sente medo da morte, só que à ela não havia permissão de voltar. "Por que é preciso morrer morte maldita"? Hilda faz lembrar do desejo atrelado à vida em Agda, em um

manuscrito¹²⁹seu: "vontade de eternidade é o que a move, "também é luta"... "múltiplas seduções" ...medo do eterno estático sem as seduções".¹³⁰

O eterno estático é a morte, Agda tem vontade de eternidade mas teme a morte, é ligada à vida, às "múltiplas seduções" e "também é luta". Talvez a imagem que nós atrizes e diretor construímos para o fim do espetáculo em 2004, de uma Agda cega cavando a própria morte, buscando resposta no escuro, tenha reduzido a possibilidade de imaginarmos uma Agda que depois de morta foi "carregada por lobos ou por santos" como o próprio texto indica. Abaixo, segue uma anotação que fiz depois de um ensaio da desmontagem, e que reflete sobre este tema:

Eu gostaria agora...não sei se eu vou conseguir, mas eu gostaria...diante do que eu estudei, diante do que eu preciso agora com 41 anos, é materializar essa morte, eu não posso aceitar que essa mulher Deusa, corpórea, com todos os atributos de uma Deusa: ela é mística, é transformação..é alquímica, é bruxa, parteira, mexe com a terra, eu não posso acreditar que a morte dessa mulher é imaterial...essa morte é material..no mínimo...então eu vou tentar trazer a materialidade dessa morte para finalizar essa desmontagem....

5.2 Hoje, fevereiro de 2022, já no ano que a parte escrita da minha dissertação, eu sinto, já está mais pronta, e que o foco maior seria de criar a desmontagem prática, ainda me sinto como há dois anos atrás, entrando na sala de trabalho sem fixar muita coisa.

Claro que eu já começo a desenhar uma estrutura de desmontagem de *Agda*, assuntos que se repetem. Ao término do ensaio tento registrar o que fiz, contando pro gravador, ou escrevo, e com isso acumulo muitas páginas de caderno com narrativas que me contam o que eu falei e como falei sobre os temas.

Mas o roteiro não consegue se fixar em palavras construídas que serão decoradas posteriormente, e eu não sei se isso vai acontecer algum dia. Porque me parece, e como já dito anteriormente, a desmontagem deixa clara sua afeição pelo performativo, pela não condução do material artístico pela via do texto, e pela afinidade com o inacabado, com a despreensão de dar conta do que é ou foi a estrutura do espetáculo.

Cada ensaio da desmontagem eu tento friccionar na cena assuntos estudados no campo teórico, que eu desejo que estejam ali presentes. Existe uma tensão em escolher o que vai ser dito, o que não pode faltar, o que vai estar em aberto, e principalmente eleger *como* estes temas

¹²⁹ No CEDAE - Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, IEL, Unicamp, Campinas, SP, consta um acervo de Hilda Hilst com "3.257 manuscritos/datiloscritos e 1.321 impressos; Iconográficos: 246 fotografias, 150 desenhos, 3 pinturas, 4 cartazes e 10 cartões-postais; Tridimensional: 1 objeto." Fonte: <https://cedae.iel.unicamp.br/guia.php?view=list>

¹³⁰ (H.H.II.IV.2.00004-p.44).

serão tratados em cena. Como trazer os assuntos teóricos para um corpo que só quer, na maioria das vezes, dançar.

Me deparo com o óbvio: não possuo grandes memórias de Agda¹³¹/ minha motivação em desmontá-la é de retornar à mim mesma: à temas que quero enfrentar como mulher e atriz - Agarrar o touro à unha; vestir o meu capuz de (...) e vestir os chifres arrancados.

O que me salta nessa anotação de 2020 é a referência aos chifres e capuz, que eu não chego a definir com precisão a imagem: "*vestir o meu capuz de (...) e vestir os chifres arrancados*", mas que ao encontrá-la, me remeteu a um ensaio recente da desmontagem. Para experimentar a cena do sacrifício de Agda, eu escolhi uma música de boi do Maranhão cantada por Tião Carvalho, e me imaginei com a cabeça coberta e uma máscara com chifres, e quando cheguei em casa pesquisei uma máscara que vestisse como um capuz, como aquelas dos que serão mortos, torturados, degolados, e cheguei no referencial das *caretas* de festas brasileiras.

A imagem que tive foi de uma mulher sangrando, nua, dançando a batida do boi, com um capuz-máscara cobrindo o rosto e uma cabeça que remete a chifres. Achei curiosa a correspondência desta imagem com uma anotação de dois anos antes. Naquele momento do ensaio, imaginar uma morte material de Agda para mim, sugeria bestialidade e grotesco, o corpo feminino exposto, mas cru, balançando, ferido, desenfreado, dançando sua última dança.

5.3 Uma obra que gera documento. A desmontagem é um exercício de construção de um pensamento na história, na materialidade de tratar de um documento vivo, de uma matéria que existiu e foi vista, ainda que por um grupo pequeno de pessoas, foi testemunhada. Eu tenho o cartaz da peça quando estreamos em 4 de dezembro de 2004, tenho recortes de jornal, uma calcinha vermelha que foi comprada mas depois optamos por usar uma outra bege, e tenho minha memória, que confesso, o meu projeto de memória futura é mais interessante, eu tenho memória do que foi ou do que eu fui dentro do espetáculo, mas interessa me lançar para frente, eu tenho ânsia de continuar *Agda*, rever, visitar, desmontar e recolocar *Agda* hoje, uma sensação de infinito que me passa...um espetáculo que não se acaba.. não acabou pra mim há quase 20 anos atrás.

¹³¹ Em 2020 eu realmente tinha pouca memória de *Agda* 2004, já no ano seguinte, tive acesso a uma gravação do espetáculo *Agda* atual, e para mim foi fortíssimo ver, porque o espetáculo manteve sua estrutura de 18 anos atrás, como o próprio diretor Moacir Ferraz confirmou para mim em uma conversa, então foi bastante relevante ter podido acessar esse material.

A maneira como Agda tem me atravessado desde o início desta pesquisa no campo teórico, se reflete nas escolhas da cena prática. Eu desmonto na perspectiva da personagem Agda, quando anuncio as cenas dos homens, não estou ocupada em representar os personagens, eu apresento a cena que em sua estrutura é dramática, teatral, mas a maneira de condução mantém seu distanciamento narrativo.

Parece que o performativo aparece neste agenciamento da atriz com os materiais que dispõe: o deslizar do dentro e fora da cena, as entradas e saídas dos materiais: texto, documento, um cartaz que é mostrado, um recorte de jornal da época que entra, ou parte de algum texto que é apresentado teatralmente, ou seja, de quando se reapresenta alguma cena do espetáculo desmontado.

É o caso da cena que eu fiz na peça em 2004, o terceiro monólogo de Agda, este eu quero apresentar na desmontagem, experimentar traçar o caminho corporal de preparação que eu fazia, e friccionar com o meu corpo no presente.

*Diferenciar as vozes: da atriz/ da narradora
faltou mostrar e mesclar histórias próprias e ficção*

Esse foi um dos comentários que a atriz Ana Correa fez, em relação à uma desmontagem apresentada na oficina que ela conduziu e eu participava. Encontrar essa nota em um caderno, me faz lembrar do elemento autobiográfico que a desmontagem agencia. Abaixo em meu caderno de ensaio, retiro um fragmento que remete à essa discussão.

Eu não quero morrer, apesar de ser infeliz muitas vezes, eu não quero morrer, e temo, temo, sei que posso morrer estrangulada dormindo por um homem frágil, que uma faca de cozinha pode perfurar meu ventre, já fui casada e quando quis sair de casa, escondi a faca maior nos dias seguintes, sim..um namorado, um homem conhecido meu, de todos, preferi esconder a faca grande da casa...

Ana, naquela observação em sua oficina, pontua a importância de diferenciar a voz da narradora e a voz da atriz, mesclando histórias próprias e histórias de ficção, dentro da estrutura da desmontagem. Eu tenho muitas histórias pessoais que confrontam a liberdade da mulher e o temor do masculino que violenta, silencia e mata, estou imbuída destes temas, eu e todas as mulheres de toda parte. Por isso eu caminhei junto delas, elas estão aqui, nas referências deste trabalho, nas atrizes que desmontam a cena, na voz de Agda.

Uma mulher entra no táxi, uma mulher deseja acampar e dormir perto da cachoeira, uma mulher quer sair do casamento, uma mulher desceu do metrô e pegou a rua paralela a pé para casa, uma menina, uma bebê, estuprada, mordida, enterrada viva, enterrada morta, largada, escamoteada, terreno baldio, mamilo extirpado, uma mulher.

5.4 Estou aqui na Casa do Sol, dancei em frente da figueira e da mesa de pedras construídas por Hilda. E atrás da figueira um banquinho de pedra eu dancei nele também. Cheguei ontem e percebi minha pressa em falar do meu projeto, quis dizer o que eu entendo das coisas e vi que antes de mim que se apresentava ali, tinha o espetáculo *Agda* que eu fiz e que Olga Bilenky, com quem eu conversava, tinha assistido, e que sabia muita coisa. Olga em um momento me interrompeu dizendo que não enxergava em *Agda* uma vítima. Mas de que *Agda* Olga falava? A escrita por Hilda ou a que fizemos no teatro?

Entendo quando Olga diz que *Agda* não é vítima, que Hilda não a construiu desse jeito, mas eu me pergunto: e as lamúrias? e o "Ai senhorzinho", e o feminino que construímos para defender uma *Agda*: *não violenta, acolhedora, gentil, cuidadosa*.¹³²

feminino = construção

feminino acolhedor e cuidador por excelência = Virgem Maria.

*Lembro agora da figura de uma estátua da Virgem Maria contida no livro de Bárbara Koltuv¹³³. Aos pés da Virgem estão Eva e Lilith. Eva come uma maçã e carrega muitas outras nos seios, Lilith tem corpo de serpente e cabeça de mulher com longos cabelos soltos. A Virgem que figura acima das duas, imensa, gentil, acolhedora, cuidadosa, dá de mamar ao menino.¹³⁴ Será que sigo uma boa pista.. acho que sim, acho que preciso perseguir um pouco de brutalidade para afirmar o feminino de *Agda* como múltiplo, como Deusa silenciada em sua sombra, como um feminino que além de acolhedor e cuidador pode ser também aterrorizante, dilacerador, mortal, para si e para outros, porque pensar que *Agda* além de assassinada,*

¹³² As qualidades atribuídas à *Agda* mencionadas na anotação acima, tais como: gentil, cuidadosa, não violenta, acolhedora, foram presentes em sinopses e releases da peça tanto há 18 anos, como hoje, já que o espetáculo *Agda* é encenado atualmente com o elenco do Matula Teatro e mesma direção de Moacir Ferraz. <https://grupomatulateatro.com/agda/>

¹³³ "O livro de Lilith - o resgate do lado sombrio do feminino universal" (2017).

¹³⁴ "Na mentalidade medieval, Lilith e Eva estavam de tal modo associadas em sua propensão para o pecado que (...) eram frequentemente moldadas em pedestais para estátuas da Virgem e o Menino, com a Virgem representando a nova Eva" (KOLTUV, 2017, p. 105)

também persegue sua morte, que está decidida a morrer diante de uma estrutura que não a suporta, também pode ser uma outra maneira de olhar.

A reflexão acima parte de uma anotação que fiz enquanto estava na Casa do Sol, em outubro de 2021, uma curta experiência de dormir dois dias na casa de Hilda Hilst. Na mesa, conversava com Olga, tentando defender meu ponto de vista sobre Agda, sobre o que penso de Deus e dos homens. Sentada na mesa, no café ou já no vinho noturno, Olga disse: "há loucura em Agda, a loucura da santa" eu pensei, que ótimo! Isso me fazia feliz, fortalecia a figura de Agda, fazia dela dona de sua história, louca e santa é muito melhor que vítima.

Agda é morta, assassinada por três homens e pelo seu líder masculino máximo sem falo, que é Deus. Deus sem corpo, mental, que cria o universo sem parto, sem sangue, a mulher na religião deste Deus é suprimida, ela não está, a potência de criação da terra, da fenda vaginal não está presente, o Céu a Terra, todos os animais, o homem e a mulher são surgidos de uma ideia, Deus é uma ideia. Já a Deusa é uma mulher que faz nascer e morrer gente, bicho, mundo.¹³⁵

Materialidade = Feminino = Deusa Corpo, matéria demoníaca.

Imaterial = Deus sem corpo = mental, idealizado

Ainda que sim Agda seja vítima eu precisava entendê-la primeiro em sua força, Algo que é suprimido em sua força, por um patriarcado temeroso de sua existência integrada com a natureza.

5.5 Espiral

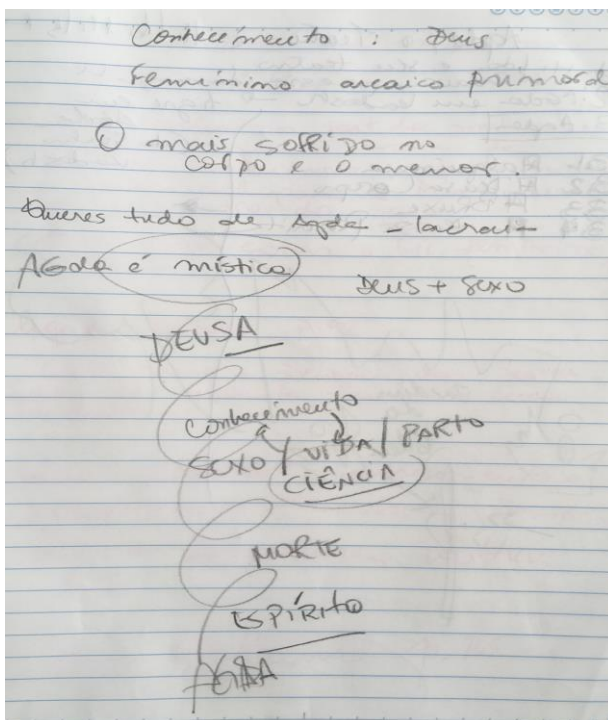
Quando estávamos criando o espetáculo *Agda* em 2004, levamos o movimento das espirais para o corpo, motivadas/os pela presença desta imagem no texto. A construção das espirais é uma das tarefas importantes que Deus impõe à Agda, e para nós, em 2004, criamos uma leitura para seu significado. Entendíamos que a espiral representava corpo/espírito em

¹³⁵ No patriarcado, o caráter de *mater* do símbolo "matéria" é depreciado, e, com isso, o "material" em oposição ao ideal - que será atribuído ao lado masculino paterno - é visto como algo de pouco valor. (...) "matéria" inerte, demoníaca e negativa, verificada em todas as religiões gnósticas, desde o cristianismo até o islã, oposta ao aspecto espiritual divino do masculino. (NEUMANN, 2017, p.62)

Agda, de uma mulher que atravessa a vida na carne e sexo e busca a conexão com Deus ao mesmo tempo¹³⁶.

Como já dito na seção 4.2.1 (*Alquímica*, p. 66), uma das passagens intrigantes para mim, hoje, ao reler Agda, é quando ela responde ao Deus que anda "tentando, entender nunca", sobre as espirais que precisa construir, e constrói. Um dia, em um dos ensaios da desmontagem, quando comecei a ler no meu quarto, já um pouco cansada, eu me ouvi com um certo frescor de blasfêmia. O tom da frase "ando tentando, entender nunca" ficou mais provocativo, irônico, impróprio para uma mulher que "não sabe", não compreende.

Então eu percebi que em 2004 eu acreditei muito no texto, em tudo que Hilda escreveu...e deixei de considerar a perversidade da autora, o jocoso, de como ela dizia sempre que essa busca toda por Deus era pura invenção, que ela se mijaria de medo se Deus aparecesse na frente dela, de como ela mesma blasfemou esse Deus em grande parte de sua obra, e por que acreditamos e respeitamos tanto essa relação? Na nossa leitura, Agda sedenta de Deus, implora por conhecer, saber mais, implora, imploramos demais, quando Hilda escreveu o Deus de Agda como agressor, perverso e assassino.



Página de caderno pessoal de anotações - Agda Desmontagem (2021).

¹³⁶ "Agda constrói infinitas espirais de metal, que sejam muito maleáveis, que apenas com teu sopro se faça o movimento, e hás de ver que o de cima vai para baixo e o de baixo volta à superfície, e entenderás tudo se entenderes isso. Ando tentando. Entender nunca" (HILST, 2002, p. 106).

A atriz Alice Possani do grupo Matula Teatro, que atua no espetáculo *Agda*¹³⁷ desde 2011, fala em uma entrevista¹³⁸ sobre o tema da espiral. O que Alice diz se assemelha à maneira que nós atrizes e o diretor Moacir também pensávamos, ao criar *Agda* alguns anos antes, em 2004.

Tem um tema na obra da Hilda, que atravessa a obra dela como um todo, que é essa relação entre o desejo do espírito e a concretude da carne. Ela tem muito essa angústia desse trânsito entre o de baixo e o de cima. Isso a gente tentou trazer para o corpo, numa ideia de verticalidade, de oposições. Desde o cenário, quando colocamos aqueles panos no fundo, panos vermelhos no fundo reforçam a ideia de vertical. A saia que cai, que ajuda a criar linhas. E os nossos corpos também, sempre trabalhando essa ideia de oposição: se eu estou aqui, desejando o alto, ou se estou no alto desejando o baixo. É uma maneira de a gente colocar a literatura da Hilda no corpo. Ela tem uma escrita in fluxu, tem uma ideia de pensamento em espiral, e ela fala muito de espirais, usa imagens de espiral. Então esse também foi um elemento que botamos no corpo. Esse baixo e cima, o trânsito é sempre em espiral. Vai subir é através de espiral. Deslocamentos em que usamos a ideia de espirais. (2017, p.39-40)

Agda rouba o ouro, forja, derrete, transforma, como alquímica que é...mais de cem espirais muito leves e maleáveis, todas se movendo ao menor passo, explicando o fenômeno do espírito, da carne do corpo, da transformação que uma mulher como ela carrega em si, ela SABE, ela não é devota desse Deus, ela quer reaver seu lugar na eternidade, é Deusa encarnada. Penso que não quero mais conduzir *Agda* pelas oposições, pelo trânsito, ou pela busca de um Deus onipresente e onipotente que está fora dela. *Agda* é a própria ciência e mistério que procura, é isso que eu preciso lembrar, por isso vim até aqui.

aqui meu maior propósito foi de ouvir a voz de Agda e deixar com que ela falasse de novo, e essa voz é corpo, por isso eu dancei, para tentar acessar a espiral de dentro do meu corpo, a espiral dentro e não fora.

Essa nota acima, feita em caderno de ensaio, traduz o movimento que fiz de tentar trazer para o corpo a espiral de *Agda*, a fim de deslocá-la do binômio: céu/terra, corpo/espírito, e

¹³⁷ Segundo o diretor Moacir Ferraz em entrevista a esta autora em 13/04/2021, o espetáculo *Agda* criado em 2004 e o espetáculo atualmente apresentado dentro do repertório do Grupo Matula Teatro, é estruturalmente o mesmo. As atrizes que atualmente encenam *Agda* são Alice Possani, Erika Cunha e Verônica Fabrini. <http://grupomatulateatro.com/project/173/>

¹³⁸ Entrevista contida na dissertação de mestrado de autoria de Pâmela Rodrigues: *Agda-conto, Agda-cena, Agda-Casa do Sol: uma leitura dos trânsitos entre literatura e cena a partir do conto de Hilda Hilst*.

encarná-la na mulher, para tanto eu recorri a uma experiência corporal que tenho com o flamenco.

Sempre sonhei em dançar flamenco, venho da dança, do ballet, da dança moderna, mas o flamenco sempre foi um sonho, algo que eu achava impossível, muito caro, nem sei explicar. Via os filmes de Carlos Saura e Pedro Almodóvar e tudo o que eu queria era estar ali, evidentemente.

Então, já com uns 30 anos de idade, consegui uma permuta em escola de dança flamenca em São Paulo, e me matriculei no iniciante. Fiz cinco anos de flamenco e parece que ele não saiu nunca mais do meu corpo. Não a técnica da dança flamenca, que eu tentava aprender e era muito difícil: compassos, entradas e saídas do baile, sapateado, inúmeras convenções, mas o que de fato parece que se instalou em mim com o flamenco, foi a *espiral*, que eu posso tentar traduzir melhor como a sinuosidade - tanto bela quanto grotesca - da dança flamenca.

Minha professora na ocasião, apesar de criar muito bem coreografias para 20 alunas dançarem, um dia me confessou que o flamenco é uma expressão íntima, única e pessoal, que o barato do flamenco é o momento em que a/o bailarina/o está ali, no palco, sozinha/o em cena, lidando com seus fantasmas, agenciando morte e vida, em uma experiência que pode ser muitas vezes tenebrosa e abissal, de uma dança altamente complexa, parte indissociável da música e canto que a acompanha. Talvez não seja por acaso que *Kazuo Ohno* se encantou pela bailarina flamenca *La Argentina*, a ponto de evocá-la tantas vezes em cena. Também o *Butoh*, assim como o flamenco, pode ser essa profusão de um *eu em cena* atravessado da pulsão de vida e morte, desesperado por encontrar sua voz- corpo de expressão com o mundo.

Procurei acessar no corpo desta desmontagem, uma *Agda* instalada dentro de si mesma, acompanhada de uma serpente Deusa que mora dentro dela, que é Dela e Ela. E esta *máxima espiralada* que já vinha perseguindo no campo teórico, evoquei sem perceber (ou percebendo), no campo prático, repetidamente através do corpo flamenco.

Dancei na cachoeira, nas pedras, no riacho que passava por de trás de onde morei em Casa Branca, ensaiei *Agda* algumas vezes por lá, brinquei com aquela existência integrada no corpo da natureza, e quando surgia *Agda* nestas paisagens, ela vinha quase sempre flamenca, com seus braços serpenteados, suas ancas sinuosas, e sua espinha "serpente rodeada de água, viva, lá no fundo".

5.6 Roteiro da Desmontagem

Desmontagem da cena 1 dos homens amantes de Agda: Orto, Kalau, Celônio - a perspectiva dos homens sobre Agda. Temas: erotismo, violência, negação e morte do feminino.

Do corpo aquecido começo a falar: Agda espetáculo criado em 2004 há 18 anos.

Há 18 anos eu dizia que Agda é uma mulher que atravessa o mundo pela carne, que tem três amantes e ao mesmo tempo conversa com Deus, busca resposta. Uma mulher que atravessa o mundo pelo sexo, as coisas são de Agda, as coisas estão dentro de Agda.

"e quando ela passa a mão no pelo daquele cão idiota, o jeito que ela olha, tu não tomas parte, o cão é também uma coisa que está dentro dela, a planta".

Faço este texto dos homens, depois conto como essa cena acontecia no espetáculo. Conto brevemente sobre a encenação e o figurino. Digo que esta é uma cena em que os homens amantes apresentam Agda a partir de suas perspectivas. E que confabulam sobre ela, criam várias problemáticas para essa mulher, o jeito que ela olha a planta, toca no cachorro. Ela é as coisas e as coisas estão nela.

Agda brinca, brinca de ser outro, fundir-se, perder-se no sexo, entrega, diluição.

Digo que os amantes não se encontram com Agda juntos, cada um a encontra em um momento, quando eles se juntam, falam, confabulam sobre ela, perguntam sobre a roupa que ela usa, como ela se comporta com cada um deles, cutucando estrume, as costas sempre cobertas, porque imaginam que ela é bruxa, e que as bruxas tem um vazão entre as omoplatas, coalhado de sapos e serpentes. *"uma serpente nas costas de Agda"*. Esses homens matam Agda no final, por que eles matam Agda? Pelo mesmo motivo que homens sempre mataram mulheres. (digressão para casos reais de feminicídio).

Falo que ao término dessa cena íamos todas para o fundo do palco, Aldiane se destacava, e depois de Agda ter sido apresentada pelos homens é a vez de Agda dizer quem é.

Desmontagem da cena 1 de Agda: apresentação de Agda na perspectiva dela mesma. Temas: Busca por um Deus que está fora *versus*: a espiral está dentro dela.

Problematizar o trecho do conto que retiramos e não esteve contido no espetáculo em 2004, mas que ao meu ver, hoje, é uma frase guia para defender a Agda como uma força de Deusa da Terra: "*Onde é que estás, vento? devo jogar essa farinha ao ar para que ela se transforme em alimento, vento?*". Esse trecho cortado é uma parte em que Agda traz sua mística, sua apropriação de Deusa e do ritual de apresentação dos três homens, sacerdotes de seu sacrifício.

Agda rouba o ouro, e constrói cem espirais com muita delicadeza e ciência, agenciando conhecimento científico e espiritual.

Espiral nas mitologias indígenas: serpente, escadaria, árvore do conhecimento.

"Ando tentando, entender, nunca..."

Digo que acreditávamos que o conhecimento que Agda buscava estava fora dela, em cima, com Deus, e eu defendo hoje que Agda era o próprio conhecimento, da serpente que transforma, transmuta, a espiral em si.

Quebra - lirismo trágico do feminino: Uma dança. Dança súplica. Lirismo de Agda. Voz off de trechos: "*Agda cutucando estrume, serpente nas costas de Agda, canto de parede*".

Agda não quer mais morrer. Temas: A morte lírica de Agda que conduzimos no espetáculo de 2004 *versus*: a busca por uma possibilidade de materialidade de um feminicídio.

Falar sobre a súplica e lugar de sofrimento de Agda na peça que criamos, e do incômodo motor para pensar diferente na desmontagem.

Pego um banco e sentada abro o livro na parte do segundo monólogo de Agda. Ela não quer morrer: "*por que é preciso morrer morte maldita*"? A cena começa e Agda está certa de sua morte, mas ela tem dúvida, sente medo. "*que é verdade que sei melhor cantar do que morrer*". Pode ser que a dúvida de Agda seja justamente o que me fez voltar nela, e ouvir, e querer que aqui, ela pudesse falar de novo.

Uma mulher que atravessa o mundo pela carne e busca Deus, entendemos que era isso que ela queria e buscava: Deus, e então há 18 anos atrás nós conduzimos Agda para sua morte na peça em que fizemos, todo o tempo, éramos jovens aos vinte anos e conduzimos essa morte de forma bela, à meia luz, nos ofertando à Deus com o seio nú. Não teve sangue na morte de Agda que

fizemos, não teve tripa vazada, não teve feto menino estraçalhado na barriga, não teve cheiro de morte.

Construção da morte material de Agda

Como materializar a morte de Agda? Passar pelo último monólogo de Agda, que é o que eu fazia na peça em 2004, neste trecho em que a violência contra o corpo de Agda é explícita.

Ela foi agredida por Deus inúmeras vezes, toda vez que se deitava com um amante ela recebia golpes nas costas por um ser invisível misto de anjo e demônio, enviado por Deus. *"e cada vez que me dou esse que me mandaste se faz sopro, sopro de fogo e ponta no vão do meu dorso"*.

Ouvir a voz de Agda e deixar com que ela fale de novo, e essa voz é corpo, por isso dançar, para tentar acessar a espiral de dentro do meu corpo, a espiral dentro e não fora.

Falar de como tratamos a morte de Agda como algo incorpóreo, imaterial, quando tudo que Agda é, é matéria. Assim pode ser o final da desmontagem, encontrar a morte material de Agda e expor o feminicídio que sofre. Assassinada pelos amantes, e pela maior construção simbólica do patriarcado: Deus.

6 CONCLUSÃO

O caminho que escolhi traçar dentro desta pesquisa teve o propósito de abrir os temas que envolvem a trama de uma personagem feminina, Agda. Chegar aqui significa entender o que precisei pontuar teórica e praticamente para esse propósito. Como a desmontagem é uma prática cênica que nasce em determinado contexto, para estudá-la, fez-se necessário compreender sua localização histórica, e legitimar este fazer que é latino-americano.

Estudar a EITALC pode não ter me trazido respostas objetivas sobre quando surge a desmontagem, ou como exatamente ela acontecia nos encontros, mas me lançou à imaginação desse amálgama de realidades culturais, artísticas e políticas de uma troca de saberes entre países latino-americanos. Em algumas poucas imagens disponíveis na internet sobre os *talleres* da Escola, vi pessoas fazendo teatro em roda, ao ar livre, nas praças de Machurrucutu em Cuba, junto da comunidade. Vi falas de Osvaldo Dragún orquestrando uma intelectualidade do teatro que se faz na alquimia, na devoção e na troca. Uma plateia de 200 pessoas e Dragún iniciando o encontro: "*aquí venimos a hacer lo imposible*" é de arrepiar, mesmo, porque as pessoas estavam ali de tantas partes do mundo, para falar, pensar e viver o teatro, e isso emociona.

Também me esparramei na imensidão da obra de Hilda e desejei falar de tudo o que era Hilda, o que obviamente foi impossível. Então Hilda Hilst pegou na minha mão e caminhou junto comigo no jardim-quintal da casa dela. Um cartaz com sua foto em preto branco pregado na parede do meu quarto, ela sorrindo de casaco de pele com um adesivo de unicórnio dourado que minha filha emprestou, por fim me disse: divirta-se.

Levar os temas de *Agda* para o corpo foi outra história, mas nem tão outra assim, o que eu havia estudado foi chamado para participar, assim como encontrar as *Mulheres que desmontam a cena*, fez perceber que tanto ali quanto na desmontagem de *Agda*, quase sempre havia uma mulher de pé, em primeira pessoa, falando de violência contra seu corpo.

Vejo também que este trabalho apontou para a possibilidade de uma escrita integrada com o saber do corpo, e isto não se trata somente da parte prática, mas de quando um dos livros guias desta pesquisa se chama *O corpo da deusa*¹³⁹, que me faz trilhar um caminho de reconhecimento de que Agda é uma mulher identificada com um feminino da Deusa, que é corpo, sua fenda vaginal esteve impressa em pedras, altares, portais de templos, junto de leões, lobos e serpentes. Que a Deusa é corpo e seu poder é natural, extensão do mundo.

¹³⁹ Referência ao Livro " O Corpo da Deusa" de Rachel Pollack.

O caráter performativo e pedagógico da prática da desmontagem quando levado para o ensaio foi visível, não se pôde fugir, ele esteve ali, dizendo que era menos interessante me fixar, que o caminho da experiência era justamente deixar, soltar os conteúdos, e experimentar a cada vez o encontro com o material. Confirmando o que diz Ileana Diéguez ao colocar a desmontagem como um acontecimento que está livre de dar conta de todo material expressivo de um espetáculo, e que mais se aproxima à "fragmentos de vida, (...) de desejo, restos, rastros (...) acasos e pequenos descobrimentos" (DIÉGUEZ, 2018, p.12).

Terminei esta pesquisa com uma versão de desmontagem cênica para *Agda*, sabendo que a cada ensaio o encontro com o material foi vastíssimo, oceânico, e que a experiência pedagógica e performativa esteve sempre ali, à frente de um fechamento mais conclusivo. Assim o roteiro que cheguei com a pesquisa aponta para o caminho seguinte que virá com a continuidade desta experiência, fazendo de *Agda* uma possibilidade de espetáculo-desmontagem, conferência cênica, que atravessa o teatro de dentro.

Isso me faz pensar nas origens da prática de desmontagem junto à EITALC, e de como ela se desenvolveu desde então de maneira libertária para cada um/a que assim deseja se relacionar com seu material. Realmente as estratégias são únicas, e desenhando um traço na história recente dessa prática, pode-se perceber uma difusão do termo *desmontagem* no Brasil nos últimos dois anos, especialmente no momento de intensidade da pandemia entre 2020 e 2021, no qual muitos coletivos e artistas solos se debruçaram em seus materiais anteriormente criados, olhando de novo, revendo-se, em um momento de suspensão do teatro.¹⁴⁰

Esta pesquisa aponta para a continuidade espiralada do que são os temas que comecei aqui estudar, com a retomada da aproximação com Hilda Hilst e da nova e fresca interação minha com a cena, um abismo do qual não se vê o fundo, mas que lá em baixo estão as consortes serpentes, Deusas/Orixás/Yebá Buró para confortar a queda e apontar o presente do futuro, que é da irrevogável transformação.

¹⁴⁰ Destaque para duas iniciativas que fomentaram a prática e debate em torno das desmontagens no Brasil: o *Ciclo de Desmontagens* com curadoria de Galiana Brasil promovido pelas Oficinas Culturais em São Paulo. <https://oficinas culturais.org.br/cgconlinedesmontagens/> e o Projeto *#Desmontagem* do Sesc Pompéia, SP. <https://www.facebook.com/sescpompeia/posts/3547698968607835>.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Leusa. **O pássaro-poesia e a gaiola**, In: Teatro Completo volume I: As aves da noite seguido de O visitante. 1.ed. Porto Alegre : L&PM POCKET, 2018.
- BARBA, Eugenio. **La Danza Del Álgebra y Del Fuego**. In: Diéguez, Ileana, comp. Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA, INBA, CITRU, 2009, p. 75-82.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BORGES, Luciana. **Girassóis para a mulher-menina: corpo e gênero em Agda de Hilda Hilst**. Antares: Letras e Humanidades | vol.6 | n°11 | jan-jun 2014.
- BUSATO, Susanna. **Quem tem medo de Hilda Hilst?** In: Em torno de Hilda Hilst [recurso eletrônico] / organização Nilze Maria de Azeredo Reguera, Susanna Busato. – 1.ed. – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.
- CAMPBELL, Joseph. **Deusas: os mistérios do divino feminino**. São Paulo, SP : Palas Athenas, 2015.
- CARNEIRO, Alan Silvio Ribeiro. **Kadosh e o sagrado de Hilda Hilst / Dissertação (mestrado)**. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Orientador : Suzi Frankl Sperber. Campinas, SP : [s.n.], 2009.
- COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COLLA, Ana Cristina. **Serestando Mulheres em palavras**. In: Práticas Teatrais: Sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos. Organização: Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.
- CORREA, Ana; MARKO, A. J. (2021). **Rosa Cuchillo**. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, 8(1), 63-85. <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v8n1a2021-05>. Acesso em: 9 jun. 2022.
- CUNHA, Rubens da. **O voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós- Graduação em Literatura. Orientadora Liliana Reales. Florianópolis, SC.
- DESTRI, Luisa; FOLGUEIRA, Laura. **Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst**. São Paulo : Tordesilhas, 2018.
- DRAGÚN, Osvaldo. In: CARRIÓ, Raquel. **Recuperar la memoria del fuego**. Edição do Grupo Cultural Yuyachkani. Lima - Perú, agosto de 1992.
- DRAGÚN, Osvaldo. **Capítulo: Eitalc ESCUELA INTERNACIONAL DE TEATRO DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE**. In La huella inquieta de Osvaldo Dragún : testimonios, cartas, obras inéditas de González de la Rosa y Juan José Santillán. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2014.

DIÉGUEZ, Ileana; MARQUES, Rosa Luíza. Capítulo: **Eitac ESCUELA INTERNACIONAL DE TEATRO DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE**. In *La huella inquieta de Osvaldo Dragún : testimonios, cartas, obras inéditas de González de la Rosa y Juan José Santillán*. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2014.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cenários Liminares**: teatralidades, performance e política. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DIÉGUEZ, Ileana. COLLA, Ana Cristina. HIRSON, Raquel Scotti. SANTOS, José Raphael Brito. LEAL, Mara. CABALLERO, Ileana Diéguez; LEAL, Mara. **Desmontagens**: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Organização: Ileana Diéguez, Mara Leal. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

DIÉGUEZ, Ileana **Cenários Expandidos**: (Re)apresentações, Teatralidades e Performatividades. Tradução de Edécio Mostaço. Revista Urdimento nº15, 2010.

DIÉGUEZ, Ileana. **Desmontagem Cênica**. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, 1(1). Uberlândia v. 1 n. 1 p. 5-12 jan./jun. 2014. <https://doi.org/10.14393/RR-v1n1a2014-01>. Acesso em: 5 jun. 2021.

DIÉGUEZ, Ileana. **Des/tejer, Des/montar, Des/velar**. In: *Des/tejiendo escenas. Desmontajes : procesos de investigación y creación*. Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Letras. III. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (México). 1a. edición, 2009. p. 9-20.

DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

DUARTE, Priscilla Queiroz. **Iben Nagel Rasmussen**: a *transparência* na maturidade. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 9, núm. 3, e88137, 2019 Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463561488003>. Acesso em: 20 fev. 2022.

FARIAS, Tânia. **Uma História Íntima de Criação**. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, 1(1). Uberlândia v. 1 n. 1 p. 32-47 jan./jun. 2014. <https://doi.org/10.14393/RR-v1n1a2014-01>. Acesso em: 10 mar. 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro / Josette Féral ; tradução J. Guinsburg ... [et al.]. - I. ed. - São Paulo : Perspectiva, 2015.

FISCHER, Erika Lichte. (2013). **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. *Sala Preta*, 13(2), 14-32. Tradução: Marcus Borja. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>. Acesso em: 7 mar. 2021.

FUSER, Marina Costin. **Palavras que dançam à beira de um abismo**: mulher na dramaturgia de Hilda Hilst. São Paulo. EDUC, 2018.

GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (org.). **O Pós-dramático**: um conceito operativo? São

Paulo: Perspectiva, 2017.

HILST, Hilda. **Teatro Completo volume 1:** As aves da noite *seguido* de O visitante. 1.ed. Porto Alegre : L&PM POCKET, 2018.

HILST, Hilda. **Teatro Completo volume 2:** O verdugo *seguido* de A morte do patriarca. 1.ed. Porto Alegre : L&PM POCKET, 2020.

HILST, Hilda. **Teatro Completo volume 3:** O rato no muro *seguido* de Auto da barca de Camiri. 1.ed. Porto Alegre : L&PM POCKET, 2020.

HILST, Hilda. **Teatro Completo volume 4:** A Empresa *seguido* de O Novo Sistema. 1.ed. Porto Alegre : L&PM POCKET, 2020.

HILST, Hilda. **Contos d'escárnio:** textos grotescos. São Paulo : Globo, 2002.

HILST, Hilda. **Cartas de um sedutor.** 1. ed. São Paulo : Editora Paulicéia, 1991.

HILST, Hilda. **Kadosh.** São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. **Do desejo.** São Paulo: Globo, 2004.

HILST, Hilda. **Da prosa.** Volume I e II. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo:** políticas arrebatadoras. 6.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HUBERT, Henri; MAUSS, Marcel. **Sobre o sacrifício.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ubu editora, 2017.

KAZANTZAKIS, Nikos. **Ascese: Salvadores Dei.** tradução Silvia Ricardino. 1. ed. São Paulo: Grua, 2017.

KEHÍRI, Tõrãmü; PÄROKUMU, Umusi. **Antes o mundo não existia:** mitologia dos antigos Desana-Kehíriporã. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT: São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.

KOLTUV, Barbara Black. **O Livro de Lilith:** o resgate do lado sombrio do feminino universal. Tradução Rubens Rusche. 2 ed. São Paulo : Cultrix, 2017.

KRENAK, Ailton. **A serpente e a canoa.** Flecha 1. Cadernos Selvagens. Publicação digital da Dante Editora. Biosfera, 2021. Disponível em: http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/05/CADERNO_23_SERPENTE_CANOA-2.pdf. Acesso em: 09 abr. 2022.

KRISHNA, Gopi. **O Despertar da Kundalini.** São Paulo, SP. Editora Pensamento CULTRIX LTDA, 1975.

LEAL, Mara; MELLO, Antonio. **Tensionamentos presentes em algumas montagens e desmontagens do Grupo Cultural Yuyachkani: Antígona, Adiós Ayacucho e Hijo de Perra** o la Anunciación In: Rascunhos | Uberlândia, MG | v.8 | n.1 | p. 86-107 | jan. jun. 2021 | ISSN 2358-3703.

LEAL, Mara. **Memória e(m) performance: material autobiográfico na composição da cena.** Uberlândia: EDUFU, 2014.

LEDGER, Adam. **The Women of Odin Teatret: Creativity, Challenge, Legacy.** Universidade de Birmingham. 2016. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/185492748.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2021.

LEITE, Janaina Fontes. **Ensaio Sobre o Feminino e A Abjeção na Ob-scena Contemporânea.** Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. Tese de Doutorado. Usp, 2021.

MÁRQUEZ, Rosa Luisa. **Capítulo: Eitalc ESCUELA INTERNACIONAL DE TEATRO DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE.** In La huella inquieta de Osvaldo Dragún : testimonios, cartas, obras inéditas de González de la Rosa y Juan José Santillán. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2014.

MARTINS, Cléo. **Euá: a senhora das possibilidades.** (Coleção Orixás:4) Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MCLEAN, Adam. **A Deusa tríplice: em busca do feminino arquetípico.** 2 ed. São Paulo, Editora Pensamento-Cultrix, 2020.

MORAES, Eliane Robert. **Cadernos de Literatura Brasileira.** n.8. São Paulo : Instituto Moreira Salles, 1999.

NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica: o DNA e as origens do saber.** Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe: um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações do inconsciente.** São Paulo. Editora Pensamento-Cultrix, 2021.

PALLOTTINI, Renata. **Cadernos de Literatura Brasileira.** n.8. São Paulo : Instituto Moreira Salles. 1999.

PÉCORA, Alcir. **Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst.** In: Da Prosa/ Hilda Hilst. São Paulo : Companhia das Letras, 2018.

PÉCORA, Alcir. **Hilda Hilst: Call for Papers** https://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm. Acesso em: 20 fev. 2022.

PEN, Marcelo. **Hilda Hilst é daquelas que vão ficar.** Jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1708200212.htm>. Acesso em: 21 jul. 2021.

PETTY, Gisele. **Destecer e rever-se: A violência contra a mulher na desmontagem de Agda de Hilda Hilst.** Anais Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas - Lume e PPG Artes da Cena, Unicamp. Edição n.6 (2021).

POLLACK, Rachel. **O corpo da Deusa: no mito, na cultura e nas artes.** Tradução: Magda Lopes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

PORTO, Ariane. **Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda: Quatro décadas em cena.** Coleção Aplauso. São Paulo : Imprensa Oficial, 2007.

PRIKLADNICKI, Fábio. **Tânia Farias: o teatro é um sacerdócio.** Secretaria Municipal da Cultura. Gaúchos em cena 8. Realização: Porto Alegre em Cena. Porto Alegre, 2018.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si.** São Paulo: Annablume, 2015.

RASMUSSEN, Iben Nagel. TAVIANI, Ferdinando. **As Mudanças do Passado.** Revista do Lume 02,v.1.n.1(2012). Tradução: Suzi Frankl Sperber. SCENA, Milão, p. 3 - 4, set. 1979. Tradução de: Las Mudanças del Passado. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/177>. Acesso em: 29 maio 2021.

RIBEIRO, Léo Gilson. **Cadernos de Literatura Brasileira.** n.8. São Paulo : Instituto Moreira Salles. 1999.

RODRIGUES, Pâmela Raizia Dutra, **Agda-conto, Agda-cena, Agda-Casa do Sol : uma leitura dos trânsitos entre literatura e cena a partir do conto de Hilda Hilst /.** – Dissertação (mestrado). Orientador: Verônica Fabrini Machado de Almeida. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP : [s.n.], 2017.

ROMANO, Lúcia. (2013). **A escrita da atriz:** Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 2(21), 098-110. <https://doi.org/10.5965/1414573102212013098>. Acesso em: 20 fev. 2022.

SEGATO, Rita Laura. **Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez.** *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(2): 256, maio-agosto/2005.

TELLES, Narciso. **Grupo Yuyachkani: pedagogia e memória.** *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 143-149, 2018. DOI: 10.5965/1414573102172011143. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011143>. Acesso em: 20 fev. 2022.

VARELA, Víctor. **La Experiencia Del Tercer Ser: Deconstruyendo a Segismundo Ex Marqués.** In: DIÉGUEZ, Ileana (Comp.). *Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación.* Cidade do México: Universidade Ibero-americana, 2009, p. 123-146.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VINCENZO, Elza Cunha. **Um teatro da mulher**: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ZAPATA, Miguel Rúbio. **Notas para un Desmontaje**. In: Diéguez, Ileana, comp. Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA, INBA, CITRU, 2009, p. 21-28.

ZAPATA, Miguel Rúbio. **Presentación**. In: MÁRQUEZ, Rosa Luisa; (Comp.). Rosa Luisa Márquez, memorias de una teatrera del Caribe. ©Rosa Luisa Márquez rosaluisa3@gmail.com ©Ediciones Cuicaloca. Primera edición noviembre 2020.

ANEXO A: DOCUMENTOS ESPETÁCULO AGDA (2004)

Cronologia do Espetáculo

Estreia

Local: Espaço Útero de Vênus - Barão Geraldo, Campinas - SP
4 e 5 de dezembro de 2004

Feverestival 2005

Apresentação dia 15/02/2005

Local: Hangar Zero Zero - Barão Geraldo, Campinas - SP

Mostra Fringe - 13º Festival de Teatro de Curitiba - 2005

Apresentações dias: 21, 22 e 23 de março de 2005

Local: Teatro Cultura - Curitiba - PR

Leitura dramática do texto Agda - Projeto: Hilda Hilst: O Espírito da Coisa - 2009

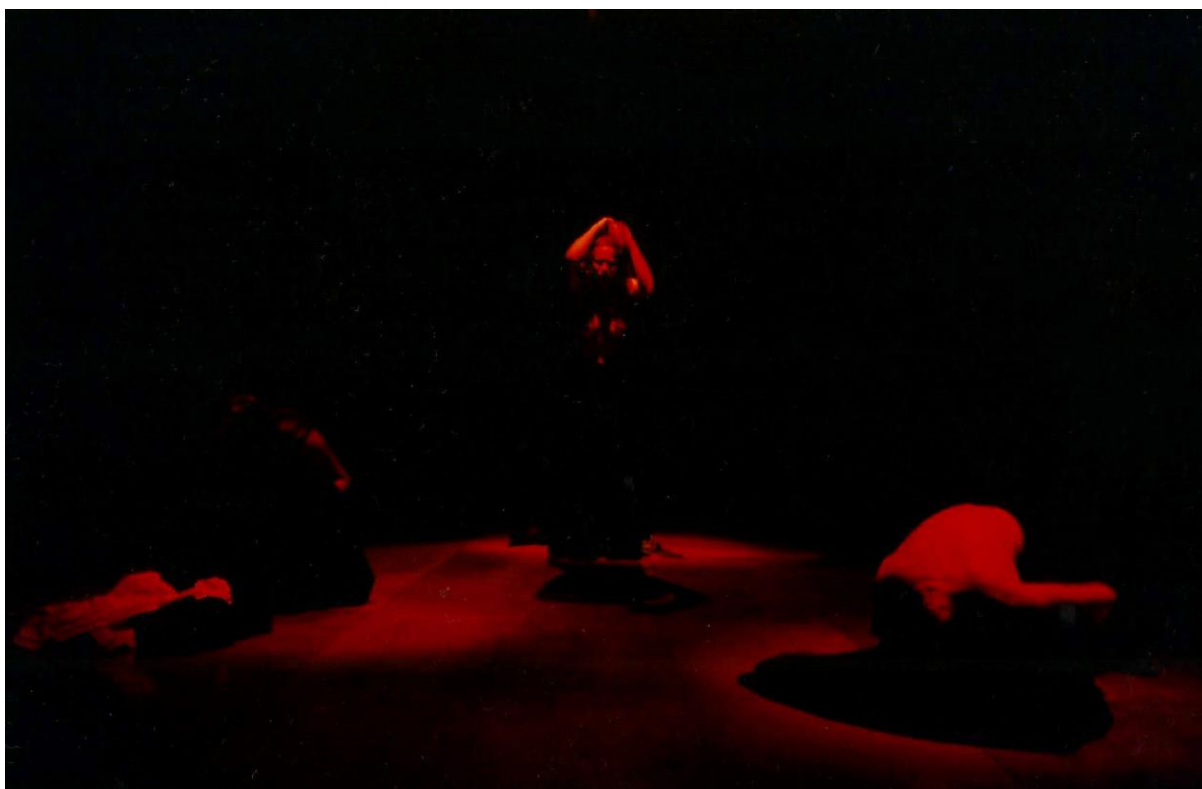
Local: Teatro do Centro da Terra - São Paulo - SP



Estreia do espetáculo *Agda*. Dezembro de 2004. Aldiane Dala Costa, Gisele Petty e San Pestana. Campinas, SP.
Foto: João Maria.



Estreia do espetáculo *Agda*. Dezembro de 2004. San Pestana, Gisele Petty e Aldiane Dala Costa. Campinas, SP.
Foto: João Maria.



Estreia do espetáculo *Agda*. Dezembro de 2004. San Pestana, Gisele Petty e Aldiane Dala Costa. Campinas, SP.
Foto: João Maria.

Antes de Curitiba...

GRUPO TEATRO TRANSITÓRIO APRESENTA O ESPETÁCULO *AGDA* HOJE E AMANHÃ, NO ÚTERO DE VÊNUS, EM BARÃO GERALDO

CARLOTA CAFFIERO
Da Agência Anhangera
carlota@rac.com.br

Livrementemente adaptado do conto homônimo de Hilda Hilst (1890-2004), *Agda*, montagem de estréia do grupo Teatro Transitório, de Campinas, representará a cidade durante três dias no 14º Festival de Teatro de Curitiba. Adaptação e direção de Moacir Ferraz, ator da Boa Companhia que assina pela primeira vez como diretor, o espetáculo será apresentado hoje e amanhã, no Útero de Vênus, em Barão Geraldo.

Em cena, as atrizes Aldiane Della Costa, Gisele Petty e Sandra Pestana, formadas em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), se revezam em vários personagens do conto incluído em 2002 no livro *Kadosh* pela Editora Globo – que desde 2001 reedita toda a obra da escritora.

De maneira lírica, mística e erótica, *Agda* narra o drama de uma mulher que se relaciona com três amantes, Orto, Kalau e Celônio, sob o olhar moralista da comunidade onde vive. Ela luta pela afirmação de sua singularidade através da busca do conhecimento e da transcendência, e tenta entender-se com Deus, sem, contudo, abdicar-se dos prazeres mundanos.

A montagem usa poucos recursos de cena, dando enfoque no trabalho físico das atrizes, que tiveram a colaboração da coreógrafa Gimena de Mello. "*Agda* é um drama e, por pouco, não é uma tragédia, que provocará as sensações do público. O texto tem uma estrutura dramática evidente, e isso facilitou muito a adaptação para o teatro. Além disso, é uma prosa poética cheia de imagens e isso oferece ele-



As atrizes Aldiane Della Costa, Gisele Petty e Sandra Pestana em cena de *Agda*: baseado em texto de Hilda Hilst

mentos muito ricos para o ator trabalhar", considera o diretor, também responsável pela iluminação e sonoplastia.

Agda – Hoje e amanhã, às 21h, no Útero

de Vênus, sede da Boa Companhia (Rua Edna de Barros Sanchez, 79, Vila Santa Isabel, Barão Geraldo, reservas pelo fone: 3288-0267). Ingressos: R\$ 12 e R\$ 6 (estudantes).

Aves Sapiens dos Mangues estréia hoje

Com texto, direção e atuação de Nil Sena, estréia hoje, no Espaço Cultura Inglesa, em Campinas, o espetáculo *Aves Sapiens dos Mangues*, onde fica em cartaz até domingo e volta no primeiro final de semana de abril.

A montagem da Companhia Cenarte utiliza o mangue como metáfora para falar da linha tênue que divide o cidadão do marginal, o belo do feio e o homem dos outros bichos quando a fome é uma realidade. Da fertilidade do mangue, a esperança renasce. A iluminação é de Walter Rhis. (AAN)

Aves Sapiens dos Mangues – Hoje e amanhã, às 21h, e domingo, às 20h, e dias 1º, 2 e 3 de abril, no Espaço Cultura Inglesa (Rua Antônio da Costa Carvalho, 480, Cambuí, fone: 3255-8656). Ingressos: R\$ 12, R\$ 8 (com bônus) e R\$ 6 (estudantes).

Campinas, sexta-feira, 18 de março de 2005. Caderno C. Jornal Correio Popular. Matéria escrita por: Carlota Caffiero. Na foto estão: Aldiane Dala Costa, Gisele Petty e San Pestana.

Teatro Transitorio
apresenta

Aldiane Dala Costa
Gisele Petty
Sandra Pestana

AGDA

de Hilda Hilst.
Direção/Adaptação Moacir Ferraz

04 e 05 dezembro 2004
Sáb 21h - Dom 20h
Ingressos: R\$ 12,00 e R\$ 6,00


Local: **Útero de Vênus**
Rua Edna de Barros Sanchez, 79
Sta. Izabel - Br. Geraldo
Info/reservas: 3288-0267

Algodão
comparhia

HANGAR
ZERO
ZERO

banca
cento
liberty and peace fund

Associação São João
2004



Cartaz de estreia do espetáculo *Agda* em 04 de dezembro de 2004.

mostra metropolitana de teatro

10 DIAS DE MAGIA QUE VÃO MEXER COM A SUA IMAGINAÇÃO

Prepare-se para a Terceira Mostra Metropolitana de Teatro do Festival de Curitiba. Durante 11 dias seu município vai assistir a 11 peças de teatro. Isso mesmo. Venha descobrir toda a magia do Festival de Curitiba 2005 em espetáculos que vão mexer com você e sua família.

MUNICÍPIOS PARTICIPANTES

- ARAUCÁRIA
- CAMPO LARGO
- ALMIRANTE TAMANDARÉ
- COLOMBO
- PINHAIS
- PIRAQUARA
- SÃO JOSÉ DOS PINHAIS
- LAPA
- CAMPINA GRANDE DO SUL
- QUATRO BARRAS

MISTÉRIOS DE UMA MULHER

Entre os autores clássicos que tiveram suas obras adaptadas nesta edição do Fringe, merece destaque a paulista Hilda Hilst, cujo texto "Agda" fica em cartaz até quarta-feira (23), no Teatro Cultura. A adaptação conta a história de uma mulher que, em meio à relação com três amantes, aborda questões sobre a existência humana. Quem assina o espetáculo é o Teatro Transítório, grupo formado por atores egressos do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, em Campinas. Sob o olhar moralista da sociedade em que vive, a personagem tenta entender-se com Deus, sem abdicar dos prazeres da carne. "Apesar da fama alcançada pela 'obscenidade pornográfica' de seus textos, o desejo de transcender a condição humana é o traço mais forte da obra de Hilda Hilst", afirma o grupo. A encenação prioriza o trabalho criativo das atrizes ao invés dos grandes recursos de iluminação, cenário e figurino.

"Agda": Das 21 às 15 horas; 22 às 21 horas e 23 às 18 horas. Teatro Cultura, 60 minutos.

Curitiba, 21 de março de 2005. Diário Fringe. "Mistérios de uma mulher": Matéria sobre o espetáculo *Agda*.

DESTAQUES

Mostra Oficial

- "A Caminho de Casa", dir. de Paulo de Moraes, Armazém Cia. (RJ)
- "Dança Lenta no Local do Crime", dir. de Luiz Valcazaras (SP)
- "Arenas Conta Danton", dir. de Cibele Forjaz, Cia. Livre (SP)

Fringe

- "Agda", dir. de Moacyr Ferraz (SP)
- "Encontro das Águas", dir. de Alberto Guzik (SP)
- "Metamorphosis", dir. de Edson Bueno (PR)
- "Chão de Dentro", dir. Grupo Gangalho (BA)
- "Cosmogonia", dir. de Rodolfo García Vázquez (PR)
- "Seis Personagens à Procura de um Autor", dir. de Hugo Rodas (DF)
- "Peça sobre o Amor", dir. Giovana Soar (PR)
- "Seis Personagens à Procura de um Autor", dir. de Verônica Fabrini e Marcelo Lazzaratto (SP)

■ Quanto: R\$ 24 (Mostra Oficial) e R\$ 2 a R\$ 20 ou grátis (Fringe)

■ Informações: pelo tel. 011-322-4600 ou pelo site www.festivaldeteatro.com.br

■ Patrocinadores: Fiat, Itaú, Vivo, Petrobras e Prefeitura de Curitiba

"Curitiba traça novos caminhos da dramaturgia". Matéria de Sérgio Sálvia Coelho. Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada. 22/03/2005. (Espectáculo *Agda* nos destaques da Mostra Fringe)

Agda

Teatro Transitório

Agda, mulher misteriosa, "fêmea crepuscular, muito desordenada", quer compreender a vida, entender-se com Deus, sem abdicar dos prazeres da carne e do espírito.

Orto, Kalau e Celônio são os três amantes de Agda, a quem amam, odeiam e temem ao mesmo tempo.

O viver da Agda, fora das regras, atemoriza e exaspera os demais habitantes da aldeia, que se unem para julgá-la.

A sorte da mulher é selada por seus homens.

Elenco Aldiane Dala Costa, Gisele Petty e Sandra Pestana direção, adaptação, sonoplastia Moacir Ferraz iluminação Daves Otani e Moacir Ferraz figurino Sandra Pestana e Moacir Ferraz Coreografia de Tango Gimena de Mello

dia 15/02 - 23h - Hangar Zero Zero



Feverestival 2005. Programa de divulgação espetáculo *Agda*. Campinas, SP - Barão Geraldo.

Projeto
Hilda Hilst
O Espírito da Coisa

O espetáculo teatral **HILDA HILST O Espírito da Coisa**, baseado na vida e obra desta escritora, estreou no dia 8 de maio de 2009 no Teatro do Centro da Terra e abriu a programação do projeto homônimo.

Dia 8 de Maio de 2009 – Sexta às 21 horas
Estréia do Espetáculo "Hilda Hilst O Espírito da Coisa"

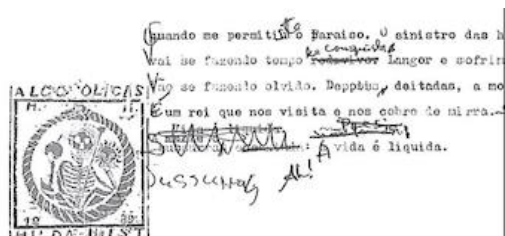
Dia 8 de Maio de 2009 – Sexta às 18 horas
Abertura da Exposição "Hilda Hilst O Espírito da Coisa"

Dia 16 de Maio - Sábado às 18 horas
Ciclo de Palestras "O Porco no Corpo: A Escrita Obscena de Hilda Hilst"
com Eliane Robert Moraes

Ciclo de Palestras "Hilda Hilst: Uma Poética da Transgressão"
com Cláudio Willer

Dia 23 de Maio - Sábado às 18 horas
Ciclo de Palestras "A Poesia Hilstiana: Do Profano ao Sagrado"
com Nelly Novaes

Dia 30 de Maio - Sábado às 18 horas - Recital de Música
"Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor"
Com o músico e compositor Edson Tobinaga e participação da cantora Marina Alves



Dia 06 de Junho – Sábado, às 18 horas - Cine Hilda
Curta de Ficção convidado – "Lori Lamby" de Sung Sfaí
Curta Documentário convidado – "Simplesmente, Hilda" de Ricardo Dias Picchi

Dia 13 de Junho - Sábado às 18 horas - Leitura Dramática
"O Caderno Rosa de Lori Lamby" com Iara Jamra

Dia 20 de Junho - Sábado às 18 horas - Leitura Dramática
"Agda" com Gisele Petty, Sandra Pestana e Verônica Fabriní

Dia 25 de Junho - Quinta às 21horas
Espectáculo Convidado "A Obscena Senhora D" - Com Susan Damasceno

Dias 27 e 28 de Junho - Sábado às 18 horas
e Domingo às 17horas
Espectáculo Convidado "Jozu, O Encantador de Ratos" – Com Carla Tausz

8 de maio à 28 de junho
Teatro Centro da Terra
Rua Piracuaama, 19, Sumaré | www.centrodatterra.com.br

Material de divulgação do Projeto *Hilda Hilst o espírito da coisa*. Leitura convidada: *Agda*: com Gisele Petty, San Pestana e Verônica Fabriní. Local: Teatro Centro da Terra, São Paulo - SP. Junho de 2009.

Roteiro

Gazeta do Cambuí **15**

Campinas, sexta-feira, 13 de janeiro de 2006

Encontro do sagrado com o profano

Peça que abre campanha de teatro é baseada em conto de Hilda Hilst

O desequilíbrio atual entre forças masculinas e femininas. De um lado, a busca por elementos vitais da existência, de outro o questionamento dos desejos do corpo e do espírito. A fronteira entre o profano e o sagrado compõe a peça *Agda* (foto), que abre hoje (13), às 21h, a 21ª edição da Campanha de Popularização do Teatro e se estende até amanhã (14) no Teatro Luis Otávio Burnier do Centro de Convivência Cultural. Baseada em um conto de Hilda Hilst, o espetáculo é encenado pelo grupo teatral de Barão Geraldo Teatro Transitório, sob a direção de Moacir Ferraz, da Boa Companhia. "Estreamos em dezembro de 2004 em Barão Geraldo, depois passamos pela mostra paralela no Festival de Curitiba. Agora, é a primeira vez que apresentamos a peça em um espaço no centro de Campinas", afirma Ferraz.

Outros dois poemas da escritora se encaixam na montagem

A montagem, de aproximadamente 50 minutos, perambula pelo universo maldito de *Agda*, mulher misteriosa que tende a compreender os prazeres da carne, sem desentender-se com Deus, em meio a uma íntima relação com três amantes: Orto, Kalau e Celônio. Em uma busca corporal e acima de tudo pessoal, as atrizes Aldiane Costa, Adriana Leme e Bia Frade revezam-se entre as personagens antagonistas que circundam a trama da escritora campineira. "Hilda ficou com a aura de maldita pelos seus escritos eróticos. Mas ela tinha uma profunda preocupação pelo humano e pela busca de Deus. Tenho uma simpatia pelo universo lírico e poético dela". Além do conto *Agda*, outros dois poemas do livro *Sobre a Tua Grande Face* de Hilda se encaixam na montagem.

Apesar de abordar o universo feminino de uma forma ampla e peculiar, o espetáculo passa longe de ser uma peça feminista. Segundo o diretor, *Agda* reflete os sentimentos e ações femininas, presentes tanto na mulher quanto no homem. Assim, surgem dois elementos imprescindíveis usados na construção cênica da peça: animus, princípio gerador e de conquista, e anima, gerador da vida e essência de acolhida. "Nós vivemos em uma era de desequilíbrio de forças, onde o anima está sendo sufocado pelo animus. A grande energia masculina, presente também na mulher, está muito propensa nas relações pessoais, nas crenças e nas guerras". O resultado é um instigante jogo de palavras, ações e inquietações, "que questiona e toca cada um dos espectadores".

Intercâmbio

É a primeira vez que o grupo Teatro Transitório, fundado em 2004 especialmente para a montagem de *Agda*, participa da Campanha de Popularização do Teatro. Segundo o diretor, apesar das diferenças estéticas e ideológicas entre os espetáculos envolvidos, o intercâmbio e a troca de conhecimentos são válidas. "Acho bacana esta interação. Até porque se fala muito sobre a distância e diferenças entre o teatro produzido em Barão Geraldo e no centro de Campinas. Quanto maior a interação, maior o enriquecimento da arte".

Ingressos a R\$ 5

A 21ª edição da Campanha de Popularização do Teatro, que começa hoje, inclui 29 espetáculos adultos e infantis. O evento, realizado pela Associação dos Profissionais de Teatro de Campinas (APTC), acontecerá nos teatros da cidade até o dia 12 de fevereiro, quando será encenada a última peça do programa. O público poderá prestigiar as produções locais nos teatros Luis Otávio Burnier, do Centro de Convivência Cultural, no Castro Mendes e no Teatro Carlilo Maia. As apresentações terão preços populares de R\$ 5 e os ingressos podem ser adquiridos nas bilheterias dos teatros. As peças têm início marcado para as 21h e serão apresentadas três vezes, em dias diferentes. O CCC fica na Praça Imprensa Fluminense, s/nº. Fone: 3232-4168.



Campinas, sexta-feira, 13 de janeiro de 2006. Gazeta de Cambuí. Matéria sobre espetáculo *Agda* composto pelo segundo elenco de atrizes. Aldiane Dala Costa, Adriana Leme e Bia Frade.



Elenco atual do espetáculo *Agda* - Grupo Matula Teatro. Alice Possani, Erika Cunha e Verônica Fabrini. Foto: Maycon Soldan. (foto retirada da internet: <https://grupomatulateatro.com/agda/>)

ANEXO B: O TEATRO DE HILDA HILST: PALAVRA POESIA INSURGENTE

Entre os anos de 1967 e 1969, durante a ditadura militar brasileira, Hilda escreve oito peças teatrais: *A possessa* (1967); *O rato no muro* (1967); *O visitante* (1968); *Auto da barca de Camiri* (1968); *As aves da noite* (1968); *O novo sistema* (1968); *O verdugo* (1969); *A morte do patriarca* (1969).

O teatro surgiu numa hora de muita emergência, em 67, quando havia repressão. Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente. Como não poderia haver comunicação cara a cara, então fiz algumas peças, todas simbólicas, porque eu não tinha vontade nenhuma de ser presa, nem torturada, nem de que me arrancassem as unhas [...] Fiz oito peças e, depois, parei. (HILST, in DINIZ, 2013, p.130)

As temáticas que Hilda irá percorrer em sua dramaturgia, segundo Léo Gilson Ribeiro, são as mesmas que desenvolverá posteriormente na prosa: "Deus, a solidariedade entre os seres humanos, o nojo, a humildade, a volúpia, (...) a miséria dos marginalizados (...) o martírio, o mistério, o terror" (RIBEIRO, 1999, p.80).

Hilda escrevia as peças e rapidamente distribuía cópias para as pessoas de teatro que conhecia, pois assim, acreditava que seus textos chegariam aos palcos sem demora. Em anotações de cadernos pessoais da escritora, figurava uma lista de nomes os quais Hilda teria enviado os textos ou ao menos intencionava enviar, mas que é certo, não recebeu resposta, os nomes iam de Cacilda Becker, a Gianfrancesco Guarnieri, Ademar Guerra, Augusto Boal, Raul Cortez, Fauzi Arap dentre outros. (CUNHA, 2013, p.245-246). Uma das pessoas que finalmente respondeu positivamente foi Alfredo Mesquita, diretor da EAD - Escola de Arte Dramática de São Paulo, que em 1968 convidou a diretora Teresa Aguiar¹⁴¹ para encenar a peça *O rato no muro* de Hilda Hilst, com a turma de exame final da Escola.

Sobre essa experiência, conta Teresa Aguiar: "Fui a primeira pessoa que montou as peças da Hilda Hilst. Nós já éramos amigas, eu frequentava a chácara dela quase todas as noites. Ela já tinha uma bela produção, mas ninguém montava. Talvez tivessem medo da obra dela, que realmente não é fácil. Mas é belíssima!". Teresa dirigiu outras duas peças de Hilda, *O Visitante* em 1968, e *O Novo Sistema* em 1970. "A Hilda estava ansiosíssima porque ninguém nunca tinha feito o teatro dela, e confesso que nós também estávamos" (PORTO, 2007, p.58).

¹⁴¹ Teresa Aguiar (1933) é diretora fundadora do TEC - Teatro de Estudantes de Campinas, SP, e do Grupo Rotunda da mesma cidade. Trabalhou com grandes nomes do teatro brasileiro como Paschoal Carlos Magno, Antônio Abujamra, Paulo Autran, Ney Latorraca, Nicette Bruno, dentre outros.

O Brasil vivia o estopim da repressão com o Ato Institucional Nº5 decretado em 13 de dezembro de 1968, no qual o teatro, assim como os estudantes, operários, imprensa e qualquer manifestação de oposição, se tornaram alvo explícito de perseguição militar, opressão, tortura e morte. A situação política deflagrou um teatro no auge de sua pulsão criativa transgressora, e fortemente cerceado em sua liberdade.

Anatol Rosenfeld foi o primeiro crítico a escrever sobre a dramaturgia de Hilda Hilst para o jornal *O Estado de São Paulo* em 1969, em decorrência das peças recentemente encenadas de *O visitante* e *O rato no muro* pela Escola de Arte Dramática.

Seu teatro tem acentuado teor poético, além de revelar tendências místico-religiosas. À primeira vista, este tipo de dramaturgia não se afigura muito propício para provocar o entusiasmo das companhias profissionais. (ROSENFELD apud CUNHA, 2013, p.243)

Apesar dessa afirmação, Anatol manteve uma perspectiva otimista em sua crítica, de que era uma questão de tempo para que as peças de Hilda fossem assimiladas em sua diferença, e pudessem acrescentar "uma nova dimensão ao teatro brasileiro," que ao seu ver não demoraria em "*descobrir a nova dramaturgia*". Nessa ocasião alcunhou Hilda de "espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira".

Mas as projeções de Anatol não se concretizaram, não houve interesse significativo da classe teatral em montar os textos e nem das editoras em publicá-los. Somente *O verdugo*, devido ao prêmio Anchieta¹⁴², teve uma publicação em 1970, os outros só seriam reunidos para publicação no ano 2000. Abaixo a carta dirigida à amiga Clélia Piza¹⁴³ em 1968, registra a atmosfera de insatisfação da autora, e de certa forma preconiza a alcunha de *escritora não lida* que reclamou durante a vida.

Falei com umas dez editoras, mas elas querem novelas... eróticas. Quem sabe se eu escrever alguma coisa com os seguintes títulos: A Grande Trepada, O Cu da Mãe Joana, etc, terei boas chances. Estou mesmo muito triste. Bossa depressão. É muito chato escrever para ninguém. As minhas sete peças estão agora definitivamente na gaveta. De vez em quando dou uma espiada e digo para mim mesma: Hildinha, você escreve muito bem, mas só você é que sabe disso. E bossa carente, fico alisando as barbas de molho. Sapinho¹⁴⁴, por favor,

¹⁴² A peça *O verdugo* recebeu o Prêmio Anchieta da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, em 1969, e foi publicada em 1970. A comissão do prêmio era composta por Antônio Abujamra, Gianni Ratto e Ivo Zanini. (DESTRI; FOLGUEIRA, 2018, p.81)

¹⁴³ Clélia Piza (1931-2017) jornalista brasileira radicada na França, foi correspondente do jornal *O Estado de São Paulo* e responsável por publicações de escritoras brasileiras na França, tais como Clarice Lispector e Carolina de Jesus. Fonte: *Jornal Folha de São Paulo*, 25/08/2017.

¹⁴⁴ Sapho ou Sapinho era a maneira que a amiga Clélia Piza assinava as cartas que trocava com Hilda Hilst.

procure saber se custa muito dinheiro para verter para o francês ou o inglês todas as minhas peças. Faz isso pra mim. Não ligue para essa carta tão chata. Estou horrível mas daqui a alguns dias devo estar melhor e mais conformada. Afinal, eu escrevo porque quero, ou melhor, porque é impossível deixar de fazê-lo, mas não posso encostar um revólver no peito de cada editor (aliás, seria uma ótima ideia, e detonar inclusive) (HILST, 1968, HH II.VII.1.00038)¹⁴⁵

Tornou-se lugar comum dizer que as peças de Hilda não eram suficientemente teatrais por não possuírem ação dramática clara, esse mantra começou a ser entoado com Sábato Magaldi, em uma crítica feita ao Jornal *O Estado de São Paulo* na ocasião da montagem de *O verdugo*¹⁴⁶ em 1973.

A peça teve direção de Rofran Fernandes¹⁴⁷ e ficou em cartaz no Teatro Oficina por três meses, e estava sendo anunciada como a estreia de Hilda nos palcos, por ser de fato a primeira montagem profissional de um de seus textos. A peça conta a história de um carrasco (verdugo) que se recusa a matar o homem condenado, um mártir revolucionário. A seguir, alguns trechos da crítica feita por Sábato Magaldi: "*A peça é original, mas irrita em vez de emocionar. E acusa Fernandes de carregar na cristação histórica para compensar a falta de dramaticidade do texto*" (DESTRI; FOLGUEIRA, 2018, p. 82). Mas a crítica se torna ainda mais mordaz, atingindo o texto de Hilda em si:

Hilda Hilst usa um procedimento diverso do qual não se viu até hoje um exemplo bem-sucedido: ela parte de uma ideia e procura dar-lhe vida cênica. A personagem nascida de um sopro artificial não chega a sustentar-se de pé no palco – está presa o tempo inteiro, sem humanidade própria, aos desígnios da autora. A criação dramática moderna tem abolido o conceito tradicional de personagem e talvez Hilda Hilst pudesse enveredar, com êxito por esse caminho [...] daria melhor vazão ao seu temperamento poético. O que não funciona é esse meio compromisso com muita técnica antiga, fazendo exigências que ela não consegue cumprir. (MAGALDI, 1973)¹⁴⁸

Nessa crítica Sábato aconselha Hilda a criar peças fora da concepção tradicional de personagem, tendência do que vinha sendo produzido em termos de "criação dramática

¹⁴⁵ CUNHA, 2013, p.250-251

¹⁴⁶ *O Verdugo* contava com um elenco de 25 atores e atrizes, e ficou em cartaz no Teatro Oficina em São Paulo, entre abril e julho de 1973. Elenco: Geraldo Del Rey, Lourdes de Moraes, Osmano Cardoso, Eraldo Rizzo, Clemente Vascaíno, Themilton Tavares, Raul Santos, Maria Vasco, Paula Martins, Roberto Francisco, Cuberos Neto, Gloria Nascimento, Faria Magalhães, Amaury Alvares, Hilton Harc, Aldo Bueno, Roberto Morel, Felipe di Narco, Marco Antônio, Ademar de Souza, Raimundo de Souza, Roberto Nogueira, Angela Falcão, Paulo Roberto e Rofran Fernandes. Música: Djalma Melin; cenário, figurinos, adereços e coreografia: José Tarcísio. Antes da montagem profissional, *O Verdugo* foi encenado em 1972 na Universidade Estadual de Londrina com direção de Nitis Jacon e participação de Itamar Assumpção (CUNHA, 2013).

¹⁴⁷ Rofran Fernandes em 1969 havia trabalhado como ator e assistente de direção junto ao diretor argentino Victor García, com a encenação emblemática de *O balcão*, de Jean Genet, no Teatro Ruth Escobar.

¹⁴⁸ CUNHA, 2013, p.490.

moderna" no Brasil. Na tese de doutorado de Rubens da Cunha intitulada *O voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst* o autor tece algumas considerações a esse respeito.

Nomes como Antonio Bivar, José Vicente, Consuelo de Castro e Leilah Assunção implodiram alguns paradigmas que dominavam os palcos até 1968, e na levada iniciada por Plínio Marcos, conseguiram estabelecer um outro tipo de dramaturgia fazendo com que o teatro político mais ferrenho perdesse de vez o seu tom racionalista, dando assim espaço a uma série de questões, políticas certamente, porém marcadas pela subjetividade, pela individualidade. (2014, p.425)

Na crítica de Sábato Magaldi há um incômodo evidente em relação à vazão poética existente nos textos dramaturgicamente de Hilda. Ao empregar expressões como "artificial", "sem humanidade", "técnica antiga", Sábato sugere que o temperamento criativo de Hilda não *serve* ao teatro.

A dramaturgia de Hilda Hilst seria então somente isso? Uma tentativa frustrada de se inserir com uma linguagem imperscrutável ao teatro? Não acredito nesta afirmação, para tanto debruço-me sobre os textos e os leio, para que de alguma forma possa eu me deixar levar pela porção mais desconhecida de sua obra.

Uma sala de teatro deve ser quase como um templo. Todo aquele que se pergunta em profundidade é um ser religioso. Tentei fazer isso em todas as minhas peças. (Hilda Hilst)¹⁴⁹

Hilda imprimiu em seus textos teatrais a visão de quem encara o horror com extrema lucidez, a exemplo do texto *O novo sistema*¹⁵⁰ (1968). A peça conta sobre uma sociedade distópica em transição de um velho sistema para o novo, este regido por leis físicas distorcidas, que impõe dogmas opressores à educação das crianças. A atmosfera é de medo e delação, onde todos devem dissimular a presença dos escudeiros que, uma vez cumprindo ordens, amarram corpos mortos nos postes para servirem de exemplo.

¹⁴⁹ Entrevista citada no livro *Eu e não outra - a vida intensa de Hilda Hilst*, de Laura Figueira e Luisa Destri (2018, p.80).

¹⁵⁰ A peça *O novo sistema* fez temporada teatral de três meses em São Paulo, no Teatro Veredas, sob direção de Teresa Aguiar e atuação do Grupo GEMA - Grupo de Estudantes da Escola de Engenharia de Mauá, tendo realizado circulação por cidades do interior de São Paulo, atingindo público de 1046 pessoas e repercussão nos jornais. (CUNHA, ANO, p.459-462)

O Menino protagonista da história, apesar de ser o primeiro aluno em física, e supostamente estar bem instruído nas regras vigentes do novo sistema, é sensível, emociona-se com os corpos expostos, afeiçoa-se com cachorros e sente saudades do lago e passarinhos.

O texto é de uma tragicidade lapidada, altamente teatral em sua construção, que nos leva da atmosfera íntima - construída na relação entre pai e mãe preocupados com o filho - para uma surpreendente inversão quando são eles os punidos, mortos e levados ao poste em trágico desfecho. A peça em sua atemporalidade pode ser levada ao teatro *hoje*, já que denuncia a ideologia fascista, que ciclicamente volta a reinar nas sociedades vigentes, inclusive no Brasil. Hilda encerra este texto sugerindo que os atores e atrizes retornem à cena em um canto entoado diretamente ao público, de apelo catártico, evocando a almejada consciência dada pela lucidez coletiva.

Nós temos medo sim.
 Nós temos medo de que o Velho Sistema, este em que vivemos,
 Pelas chagas abertas, pela treva
 Nos atire
 Para um Novo Sistema de igual vileza.
 Ah! Nosso tempo de fúria!
 Ah! Nosso tempo de treva!
 (*abrindo os braços para o público*)
 Dá-me a tua mão. Dá-me a tua mão.
 (*o elenco de mãos dadas*)
 Que os nossos homens se deem as mãos.
 Que a poesia, a filosofia e a ciência
 Através de uma lúcida alquimia
 Nos preparem uma transmutação:
 Asa de amor
 Asa de esperança
 Asa de espanto (*pequena pausa*)
 Do conhecimento. (HILST, 2020, p.128-129).

Há nas peças de Hilda a recorrência de uma figura mártir que carrega em si a possibilidade de redenção. São eles o Padre Maximilian Kolbe de *As Aves da Noite* (1968), O carrasco de *O Verdugo* (1969), além de *Auto da barca de Camiri*¹⁵¹ (1968) que Hilda escreve para tratar de forma alegórica a morte então recente de Ernesto Che Guevara, morto em Camiri na Bolívia em 1966.

¹⁵¹ *Auto da barca de Camiri* foi encenada recentemente em 2017 no Festival Latino Americano de Teatro da Bahia em Salvador, pela Universidade Livre do Teatro de Vila Velha. (ARAÚJO, 2018, p.22)

Já o texto *O visitante*¹⁵² (1968) volta-se para a intimidade de uma casa e de relações movidas pelo desejo, ciúme e incerteza. Aborda um triângulo amoroso entre mãe, filha e genro. O enredo poderia se encerrar na obviedade de um desfecho trágico, que não acontece, mas dá lugar à dúvida e à própria sugestão mística, fazendo supor que a mãe, aparentando estar grávida, pode ter sido possuída por alguma entidade etérea, inexplicável. "A história é simples: é a solidão do nosso amor humano. É um fragmento do nosso corpo afetivo, é o nosso desdobramento em intensa e extensa contradição" (HILST, in: OESP 10/12/1968, p. 14).¹⁵³

O rato no muro (1967) carrega uma potência teatral notória, como já dito, teve uma montagem significativa em 1968¹⁵⁴. O texto possui diálogos curtos e ágeis. Enclausuradas no convento, nove freiras conversam sobre uma aparição luminosa, talvez de um anjo, e sobre a impossibilidade de atravessar ou se quer aproximarem-se do *muro*, símbolo do impalpável, impossível, projeção espiritual e de liberdade, onde os ratos alcançam e são invejados.

Irmã H: Parem! Parem! Vocês não vêem que ela está tentando nos deixar sem resposta? Que quando ela fala na culpa nós pensamos no tempo? E que diante dela nós nos comportamos como um brinquedo de corda? Que estamos fartas de ficar diante da morte e da renúncia?

Irmã G: Olhe o rato.

Superiora: (*para a Irmã H. Severa*) O rato é você. (*tom crescente, procurando tensão*) Que deseja subir e ver.

Irmã D: No entanto, no entanto.

Superiora: Ainda que tu subisses...

Irmã D: Aquela pedra lisa...

Superiora: E assistisses...

Irmã D: Ao mais fundo, ao mais alegre.

Superiora: O mais triste..

Irmã D: Ainda que tocasses...

Superiora: Aquela pedra rara...

¹⁵² A montagem de *O visitante* com o Grupo da EAD e direção de Teresa Aguiar estreou em 10/12/1968. Elenco: Mariclaire Brant, Maria Antonieta Penteadó, Claudio Luchesi, Oslei Delano (Folder Festival EAD, HH.II.III.2.00006). (CUNHA, 2014, p.451)

¹⁵³ CUNHA, 2014, p. 451.

¹⁵⁴ O elenco era composto pelas alunas Mariclaire Brant, Isa Kopelman, Bri Fiocca, Esther Góes, Maria Antonieta Penteadó, Maria Teresinha Fonseca, Anamaria Barreto, Maura Soares Arantes, Celia Olga Benvenuti e Lilita de Oliveira Lima, na cenografia: Geraldo Jürgensen e figurino de Claudio Lucchesi.

Irmã D: E deixasses o vestígio...
 Superiora: De uma mancha...
 Irmã D: Escura ou clara...
 Superiora e Irmã D: Ainda...ainda.
 Superiora: Não seria suficiente...
 Irmã D: Para o teu desejo de ser mais. (HILST, 2020, p.807)

A montagem de *O rato no muro* viajou no ano de 1969 para o II Festival Latino-Americano de Teatro Universitário em Manizales¹⁵⁵, na Colômbia, após o retorno, a peça é remontada com algumas alterações do elenco e realiza uma segunda temporada no Teatro Anchieta, pelo Festival da EAD. Sobre essas apresentações, a diretora Teresa Aguiar, rememora dentre outras coisas, as inquietações pulsantes de Hilda Hilst, que valem a leitura:

Na véspera da estréia, varamos a noite ensaiando, montando o cenário do Geraldo Jurgensen que era uma cruz completamente torta, cheia de candelabros esquisitos, com um anjo velho, despedaçado, ao fundo. O espetáculo era tão impactante que quando acabou, o público se manteve uma fração de segundos no mais absoluto silêncio. Aí a Hilda, que era muito louca, disse bem alto: *Eu sabia que ia ser uma merda*. Quando ela acabou de falar, o teatro veio abaixo, as pessoas aplaudiam, gritavam, foi uma loucura esse *O Rato no Muro* no Anchieta. Posso dizer que fiz um estágio em minha vida com a Hilda Hilst. Um estágio de sabedoria e loucura, que marcou fundo, para valer. Outra vez, a santa loucura que não existe mais. (PORTO, 2007, p. 59-60)

Em *A morte do patriarca* (1969), personagens como o Demônio, Monsenhor e Cardeal, deflagram uma nova ordem de iniquidade sobre o humano frente a uma sociedade que precisa ser despertada de sua apatia. "O Demônio seduzirá o Cardeal a tomar o lugar do Papa; posteriormente, o próprio Papa será morto pelo povo" (ARAÚJO, 2020, p.10). A peça segue um fundamento comum à maior parte dos outros textos, ao refletir sobre a perda da liberdade, privação da poesia e imaginação.

No texto *As aves da noite* (1968) a cena central se dá no campo de concentração em Auschwitz. Em represália a um prisioneiro que fugiu, quatro deles são sorteados para morrerem no porão da fome, o Padre Maximilian Kolbe, também prisioneiro, por compaixão, voluntaria-se para ocupar o lugar de um dos sorteados. O padre retratado na história existiu, e foi de fato morto em 1941 no campo nazista de Auschwitz e canonizado pelo Papa João Paulo II em 1982,

¹⁵⁵ Sobre esta experiência, relata a diretora Teresa Aguiar: "Eu não queria fazer o espetáculo num teatro convencional, então propus que apresentássemos pelas ruas, até chegar à frente da catedral. E saímos com o elenco pelas ruas de Manizales, quando começou a armar uma grande tempestade. E aquelas freiras enlouquecidas pelas ruas, cantando, gritando e foi juntando gente, parando pessoas...Chegamos ao lado da catedral antiga e apresentamos o espetáculo sob um céu de fim de tarde, ameaçadoramente lindo, com relâmpagos faiscando. Quando me lembro, ainda fico arrepiada" (PORTO, 2007, p. 59).

nesse mesmo ano a peça foi encenada no Rio de Janeiro, com direção de Carlos Murtinho, onde "mesmo avessa a viagens, Hilda acompanhou durante dois meses os ensaios" (ARAÚJO, 2020, p. 9).

Na trama de *As aves da noite* os discursos de cada personagem emergem de uma situação limite, estão todos confinados, sem água e sem comida e irão morrer em mais ou menos tempo. Os personagens Joalheiro, Carcereiro, Poeta, Estudante e Padre recebem a visita de uma Mulher colocada ali pelo soldado nazista. Através dela se dão conta do que está acontecendo com os outros prisioneiros, mortos em câmaras de gás. A Mulher judia ajuda na limpeza dos corpos e trabalha para os nazistas pelo ímpeto de sobrevivência.

Elza Cunha de Vincenzo, aponta o quanto através de *As aves da noite*, Hilda deu vazão ao seu "temperamento poético", fazendo irromper os temas dominantes do seu teatro e poesia: "o grito pela liberdade essencial do ser, as perguntas irrespondíveis sobre a existência do mal, sobre o mistério de Deus, sobre o sentido da vida e da morte" (1992, p.59). É uma peça com dramaticidade e teatralidade de forte intensidade poética, as personagens em um certo momento, por fome, começam a delirar, há um confronto permanente entre o Carcereiro e o Padre Maximilian, de um lado um homem que não se conforma e do outro, um quase santo em sacrifício.

Carcereiro (*com ironia*): Você não aguentaria sem mim? Eu te faço tudo mais fácil, não é? Vocês ouviram? Ele não aguentaria sem nós. Ele diz que não aguentaria sem nós. (*violento e muito próximo a Maximilian*) Você mente! Você aguentaria sua mãe apodrecendo na tua frente, e você aguentaria sozinho. (*ri*) Não aguentaria...(*voz muito alta, angustiada*) Sofre um pouco, homem! Sofre um pouco, pra que eu te veja, meu irmão! (*mais brando*) Olha pra mim, Maximilian, vamos, olha (*muito emocionado*) Me abraça, abraça este corpo que apodrece, porque o meu corpo...O meu corpo apodrece. (*Maximilian tenta abraçá-lo, mas a Mulher se coloca entre os dois*). (HILST, 2018, p.87)

Em *A possessa* (1967) América, uma menina criativa, que muito pensa e pergunta, é reprimida pela ordem dos dirigentes do internato onde se passa o enredo, no qual a menina sucumbe diante da impossibilidade de poder ser, ver, sublimar, e projetar o invisível da poesia e espiritualidade. América assim como o Poeta de *As aves da noite* (1968), o primeiro a morrer na cela da fome, representa, como aponta Pallottini, "a parábola da liberdade do espírito e da luta do pensamento contra a coerção" (1999, p. 104). Ambos são jovens/poetas e não cabem em um mundo que participa do medo, opressão e desamor.

Poeta: (*tentando acreditar no que diz*): Um dia quem sabe a palavra se transforma em matéria...e tudo o que ela falar vai ficar assim... imagem... viva,

isso mesmo, imagem viva diante dos olhos de todos...e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós... (HILST, 2018, p.62-63)

Segundo Renata Pallottini os textos teatrais de Hilda em conjunto,

(...) dá-nos o retrato de uma situação injusta, de um mundo feito de homens submetidos à força, de um mundo ameaçado pelo poder absoluto e despersonalizante, poder que se defende fazendo emudecer as vozes dos artistas e dos poetas. Seus heróis rebeldes são esmagados pela força, seus jovens inquietos são calados. (1999, p.113)