



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

FERNANDA TIAGO DOS SANTOS

OFÉLIAS ME EXPLICAM
atravessamentos entre feminilidade e teatro

Brasília
2025

FERNANDA TIAGO DOS SANTOS

OFÉLIAS ME EXPLICAM:
atravessamentos entre feminilidade e teatro

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito final para a obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Orientadora: Jennifer Jacomini de Jesus

Brasília
2025

FERNANDA TIAGO DOS SANTOS

OFÉLIAS ME EXPLICAM:

atravessamentos entre feminilidade e teatro

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral

Data da aprovação: 12/02/2025

Jennifer Jacomini de Jesus (orientadora)
Doutora em Artes Cênicas
Departamento de Artes Cênicas da UnB

Adriana Ferreira Coelho Lodi (membra externa)
Doutora em Artes Cênicas
Departamento de Artes Cênicas da UnB

Cyntia Carla Cunha Santos (membra interna)
Doutora em Artes Cênicas
Departamento de Artes Cênicas da UnB

*"E o público aplaude mais uma louca no palco!
Eu, Ofélia. É mole?"*

(Sander, 2009)

AGRADECIMENTOS

Agradeço em especial à minha família, que sempre me apoiou e me guiou durante minha formação não só intelectual, mas também e, principalmente, como mulher.

Às minhas Ofélias: Abigail Castilho, Clara Abreu, Gabriela Vasconcelos, Giulia Faleiro, Helena D´Tróia, Ludmylla Geiger, Renata Bittencourt e Sofia Valério, pela troca, companheirismo e cumplicidade.

Agradeço aos professores que me guiaram na formação ao longo de toda a graduação. De forma especial e afetuosa destaco os docentes Bidô Galvão e Fernando Villar, pela oportunidade de integrar a montagem *Ofélias Explicam*.

À Jennifer Jacomini, pela paciência e ensinamentos precisos que foram essenciais para a produção desta monografia.

Agradeço também à Adriana Lodi e Cyntia Carla, mulheres inspiradoras que compõem a minha banca examinadora, às quais sou muito grata pela contribuição ao cenário teatral brasileiro.

Por fim, agradeço a todas as mulheres que cruzaram o meu caminho e colaboraram na formação da pessoa que sou hoje.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo promover uma reflexão acerca da presença feminina na cena teatral, a partir de experiências de cinco atrizes que integraram o processo de montagem do espetáculo *Ofélias explicam* (2024), em diálogo com referências teóricas acerca do tema. A metodologia escolhida foi o relato de experiências, com descrição dos contextos e procedimentos adotados no processo criativo, a partir dos estudos na disciplina Técnicas de Experimentação em Artes Cênicas 2 (TEAC 2), ministradas pelos professores Fernando Villar e Bidô Galvão. Os relatos das atrizes permeiam o trabalho como um todo, sendo fio condutor para os tópicos abordados, tais como o apagamento feminino, estereótipos cristalizados na performatividade de gênero. Essa abordagem teve o propósito de evidenciar como a teoria e a prática se conectam e se explicam mutuamente. O trabalho revela a amplitude do tema e as dificuldades de se explorar todos os seus desdobramentos e peculiaridades.

Palavras-chave: corpo cênico; feminino; Lúcia Sander; Ofélia; teatro.

ABSTRACT

The present work aims to promote a reflection on the presence of women in the theatrical scene, based on the experiences of five actresses who were part of the creative process of the production *Ofélias Explicam* (2024), in dialogue with theoretical references on the subject. The chosen methodology was the report of experiences, with a description of the contexts and procedures adopted in the creative process, based on studies in the courses *Técnicas de Experimentação em Artes Cênicas 2* (TEAC 2), taught by professors Fernando Villar and Bidô Galvão. The actresses' accounts permeate the work as a whole, serving as a guiding thread for the topics addressed, such as the erasure of women and the stereotypes crystallized in gender performativity. This approach aims to highlight how theory and practice connect and mutually explain each other. The work reveals the breadth of the theme and the difficulties of exploring all its developments and peculiarities.

Keywords: female; Lúcia Sander; Ofélia; performing body; theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 SEXO E GÊNERO: A ORIGEM DO FEMININO	11
1.1 O DETERMINISMO BIOLÓGICO	11
1.2 GÊNERO E IDENTIDADE: CONSTRUÇÃO SOCIAL.....	12
1.3 MULHER EM CENA: SURGIMENTO E APAGAMENTO	15
2 ENCONTROS	18
2.1 EU.....	19
2.2 OFÉLIA	21
2.3 OPHELIA	23
2.4 LÚCIA SANDER.....	27
3 PERCEPÇÕES EM CENA: RELATOS DE OFÉLIAS NASCIDAS NO SÉCULO XXI	29
3.1 PONTO DE PARTIDA - VISÕES DISTINTAS E COMPLEMENTARES	29
3.2 EXPECTATIVA E REALIDADE	31
3.3 UM DIRETOR E UMA DIRETORA: SUTILEZAS DE GÊNERO NA CONDUÇÃO	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
REFERÊNCIAS	36
APÊNDICE A – TEXTO OFÉLIA CONTEMPORANEA	39
APÊNDICE B – ROTEIRO DA ENTREVISTA	40

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto das reflexões sobre minha trajetória como mulher dentro e fora de cena, e como o fato de ser uma pessoa do gênero feminino interfere e transpassa as vivências de uma atriz em formação. A base para o presente estudo foram as pesquisas realizadas ao longo da disciplina Técnicas de Experimentação em Artes Cênicas 2 (TEAC 2), que teve como ementa o aprofundamento de atividades acadêmicas artísticas pertinentes à prática do teatro em todas as suas dimensões, ministrada por Bidô Galvão e Fernando Villar, no segundo semestre de 2023, no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Nessa disciplina trabalhamos com o texto *Ofélia Explica ou o Renascimento segundo Ofélia & Cia.*, de Lucia Sander (2009)¹, dramaturga fluminense, cuja trajetória será oportunamente explicada ao longo do trabalho. Lucia Sander tem uma vasta obra que reúne mulheres emblemáticas, personagens do dramaturgo inglês William Shakespeare, dentre elas: Cordélia, Desdêmona, Lady Macbeth e Ofélia.

Para dar sustentação teórica ao trabalho, foi feita uma revisão de literatura acerca de aspectos que perpassam de forma central ou lateral os textos que foram trabalhados na disciplina. Esses aspectos incluem, por exemplo, o determinismo do sexo biológico, as construções sociais, estereótipos e outros vieses que influenciam a identidade de gênero e a histórica subalternização da mulher em relação ao homem.

Também foram tratados aspectos já abordados pela literatura em relação aos feminismos, à crise de representatividade, bem como à origem, evolução e obstáculos da presença da mulher e, em última análise, do corpo feminino em cena.

De forma especial dois estudos acadêmicos serviram de fonte para alinhar a parte teórica com o conhecimento decorrente dos estudos de TEAC 2 com a montagem *Ofélias explicam* (2024). Foram eles: o livro *De quem é esse corpo? A performance do gênero feminino no teatro contemporâneo* (2017), da professora da Universidade Estadual Paulista (Unesp), atriz e pesquisadora, doutora Lúcia Regina Vieira Romano, e o artigo *Fixidez e a desconstrução: uma construção sobre a identidade lésbica inviabilizada nas artes* (2018), dos professores de mídias digitais e turismo da

¹ Esse texto, originalmente escrito para uma performance realizada pela autora, foi posteriormente publicado, em 2019, no ebook livro *As mulheres de Shakespeare recicladas* (Sander, 2019), no capítulo intitulado *Ofélia A história (sur)real*.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) Camila Karla Grillo e Ricardo Lanzarini.

O enredo da montagem de *Ofélia Explicam* (2024) teve por objetivo fazer reflexões sobre as histórias das personagens femininas shakespearianas que foram parar nas coxias do tempo. Para tanto, essas mulheres, que tiveram suas vidas subestimadas e determinadas por homens, se veem em uma sessão de terapia do século XXI. Ofélia, em especial, narra que fugiu e não que se afogou, como contam os registros. Também relata que estaria vivendo na tentativa de recuperar o protagonismo da própria história.

Ao longo do trabalho, serão expostos alguns aspectos relacionados às especificidades do corpo, do olhar e da percepção feminina e tecidas discussões a respeito de como esses aspectos aparecem e são percebidos em cena. Pretendo demonstrar também como ser uma atriz em formação está diretamente ligada a ser uma mulher em formação e o que significa ser uma mulher em formação, aludindo à conhecida frase de Simone de Beauvoir “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” (Beauvoir, 1970, p.454).

O trabalho será apresentado de modo que a minha percepção pessoal como atriz participante do processo e acerca do tema possa ser compatibilizada, contrastada e comparada com achados literários sobre a presença da mulher em cena e também com os relatos de outras quatro atrizes que integraram a montagem.

Motivada pelo texto *Carta de uma orientadora* (2024), da antropóloga brasileira Debora Diniz, essa monografia será escrita toda no feminino pois, assim como a referida autora, escreverei buscando não só a coerência textual, mas também a coerência com a minha existência.

O presente trabalho foi pensado com o propósito de somar à valiosa produção acadêmica e científica voltada ao pensamento crítico da atuação e presença das mulheres nas Artes Cênicas. Jogar luz ao corpo cênico feminino e discutir a partir da literatura e da percepção pessoal e de colegas sobre como esse corpo feminino impacta e é impactado em cena é, ao mesmo tempo, um desafio e uma pesquisa de vida, uma vez que a escrita deste trabalho me motivou a dar continuidade aos estudos sobre o tema em oportunidades futuras. Sendo otimista e ousada, a intenção é contribuir para a reflexão sobre a produção artística e acadêmica nacionais sob o olhar feminino.

1 SEXO E GÊNERO: A ORIGEM DO FEMININO

Ao longo desse capítulo será feita uma contextualização de aspectos históricos que permeiam a realidade feminina tais como os determinismos que se perpetuam ao longo do tempo e suas implicações para as percepções sobre gênero e identidade. Embora trate de problemas conhecidos e, para algumas pessoas, até repetitivos, esses aspectos serão relevantes para a compreensão de questões que foram observadas e destacadas pelas demais atrizes que forneceram relatos em suas reflexões sobre o processo de montagem.

Trago como exemplo a afirmação abaixo, reproduzida de um trecho da entrevista realizada com a atriz Renata Bittencourt, uma das integrantes do projeto:

Eu fui associando [Ofélia] com violência contra a mulher, obediência, essas coisas todas. Aí eu vou partindo para esse lugar, de o que ela significa, o que ela representa e mais. Para chegar a esse ponto das reações, das sensações, de cada coisa que ela diz, o que cada ação verbal reverbera, como cada ação verbal, como cada coisa que ela fala reverbera no meu corpo, eu vou partindo dessa mulher que eu conheci de racionalizada e, também, vou traçando paralelos contemporâneos, coisas que me atingem ou atingem a mim. (Bittencourt, 2024)

Esta é uma amostra de como as análises produzidas ao longo e após a montagem de *Ofélias Explicam* (2024) se relacionam diretamente com as diversas identidades e realidades femininas.

1.1 O DETERMINISMO BIOLÓGICO

A divisão do cromossomo Y, objeto de estudo da bióloga e geneticista norte-americana Nettie Stevens (1905), ditou durante séculos o destino a ser cumprido pelas pessoas. Os papéis ocupados por homens e mulheres, não apenas no universo das Artes, mas em todas as áreas, foram estabelecidos apenas pela definição biológica: com base nos hormônios masculinos e femininos, testosterona e estrogênio, respectivamente. Trata-se de um determinismo biológico que torna o corpo subjetivado pelo discurso patriarcal heteronormativo.

No artigo *Fixidez e a desconstrução: uma discussão sobre a identidade lésbica invisibilizada nas Artes* (2018), Camila Karla Grillo e Ricardo Lanzarini descrevem o que classificam como ausência e apagamento lésbico na cena teatral. Também discutem

acerca da heteronormatividade imposta pela sociedade, que traz uma visão de que o corpo é o elemento definidor do sexo e que isso também teria influência sobre o desejo.

Dito com outras palavras, a definição de sexo é uma construção social que considera apenas características fisiológicas para determinar o que seria binariamente dividido entre masculino e feminino. Construção que, conforme pondera a professora Lucia Regina Vieira Romano (2017), se inicia desde a primeira infância de uma pessoa, quando é orientada sobre vestimentas, jeito de andar, de falar e de se portar, conforme o determinismo social vigente.

Esse viés determinista aparece também no texto teatral *Ofélia Explica ou o Renascimento segundo Ofélia & Cia* (Sander, 2009). Ao descrever a personagem, Lúcia Sander pontua, antes mesmo no início da peça, que a Ofélia clássica era vista pelos demais personagens como “Rosa de maio” e “doce Ofélia”, além de outros termos que remetem à ideia de pureza, ingenuidade, adjetivos comumente atribuídos à mulher.

A expectativa de características ligadas à ingenuidade, à doçura e até a uma mansidão foi evidenciada pelas demais atrizes do projeto *Ofélia Explica* (2024), montagem que serviu de objeto de pesquisa para a presente monografia.

Buscando na memória, sinto que existiu uma expectativa de que se instalasse uma narrativa que hesitasse mais, ou fosse menos direta sobre a violência. É quase como se existisse um espanto em ver a figura feminina atrelada à violência e à comédia, sem passar fofura. Surpreendentemente, eu acho que isso ainda é algo que impacta. (Castilho, 2024).

A percepção da atriz entrevistada se alinha ao conteúdo estudado ao longo da pesquisa teórica realizada nesta monografia, no sentido da repetição de estereótipos associados ao que é feminino e ao que é masculino. Ao contrário da pretensa liberdade e evolução que muita gente acredita existir no universo artístico, tais estereótipos também estão presentes e se reproduzem no universo artístico.

1.2 GÊNERO E IDENTIDADE: CONSTRUÇÃO SOCIAL

O sociólogo e filósofo francês Pierre Bourdieu (2007) chama atenção para o fato de que aspectos como a condição social, financeira e cultural das pessoas podem ter grande impacto na expressão de gênero ao longo da vida. Situações cotidianas fazem com que

ocorra um processo de “padronização invisível” nos papéis assumidos pelas pessoas dependendo da categoria social à qual estão associadas.

Conforme argumentou Lúcia Romano, em seu livro *De quem é esse corpo? A performance do gênero feminino no teatro contemporâneo: cruzamentos entre processos criativos das mulheres em cena e gênero* (2017), o processo de fazer gênero é reiniciado no nascimento de cada indivíduo com a adesão a uma categoria de sexo. A partir de então, o emprego de marcadores de gênero (nomes, roupas etc.) transforma a categoria de sexo em *status* de gênero.

A consequência desse fenômeno - o de elevar a característica sexual à questão de gênero - encontra respaldo e amparo na realidade típica do mundo ocidental de supervalorização do masculino. Não à toa, historicamente o poder, o dinheiro e o sucesso são relacionados ao estereótipo do que é ser um homem, a ponto de ainda ser comum, para um grande número de pessoas, associar o sucesso e o poder alcançados por uma mulher a um homem. Como podemos observar no trecho abaixo, da professora Lúcia Romano:

(...) o gênero pode ser compreendido como o processo perpetuador das diferenças sociais que definem o masculino e o feminino numa cultura. Gênero, torna-se parte da estrutura de estratificação social, classificando os indivíduos de forma hierarquizada e desigual, com a superioridade do padrão dominante em termos econômicos em relação aos menos favorecidos. E em nome de sua manutenção, opera a cultura, e, entre outros textos culturais, o teatro. (Romano, 2017, p.35).

São muitos os estudos que relacionam a construção da identidade de gênero do indivíduo a estereótipos variados. Desde os já mencionados nesse trabalho que vinculam à mulher o dever de cuidar, de procriar e de manter a família, até outros mais elaborados, como a dicotomia entre a natureza, normalmente associada à mulher, e a cultura, associada ao homem. (Romano, 2017)

A oposição entre homem e mulher seria uma transformação metafórica do contraste entre natureza e cultura: feminilidade estaria para a Biologia e para a natureza, assim como masculinidade, para o domínio social e para a cultura. Nos estudos de Antropologia, por exemplo, quando a mulher planta, a atividade é considerada natural, mas quando o homem executa a mesma atividade, inscreve-se na ordem da cultura. Ambas as analogias, entre natureza e cultura e entre feminino e masculino, são um reducionismo característico do olhar eurocentrista, baseado num código dominante, no

qual o homem é depositário do discurso político de igualdade, não extensivo às mulheres. (Romano, 2018)

Mais uma vez, recorro à dramaturgia *Ofélia Explica ou o Renascimento segundo Ofélia & Cia.* (2009), de Lucia Sander, para ilustrar como a supervalorização masculina também é mencionada na peça teatral, objeto de análise do presente trabalho. Diz a autora, em citação a Eliane Showalter:

A loucura é um mal historicamente associado às mulheres já que, como solidamente documentado, muito mais mulheres do que homens são acometidas deste mal. Até o fim do século 19, acreditava-se que a razão dessa recorrência estava ligada à biologia da mulher, à sua natureza, especialmente à sexualidade feminina. (Showalter *apud* Sander, 2014, p.17)

A loucura associada ao universo feminino ultrapassa o universo das Artes e aparece fortemente documentada em estudos acadêmicos que mostram, por exemplo, a diferença do atendimento médico oferecido a homens e mulheres com problemas mentais. A historiadora e professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF), Magali Engel, no artigo *Psiquiatria e Feminilidade* (2000) cita a forma como era tratada a “loucura feminina” no século XIX.

De acordo com a autora, os registros médicos daquele período afirmavam que, o que levava as mulheres (cisgênero) à loucura eram os ciúmes, a menstruação, o parto e a menopausa. Ainda conforme os estudos de Magali Engel, os psiquiatras registravam nos prontuários médicos que, mesmo as mulheres sem problemas fisiológicos tinham corpos potencialmente doentes. (Engel, 2000)

Considerando o afirmado acima, é possível concluir que áreas do conhecimento e a formação, incluindo até as mais objetivas como a Medicina, foram usadas para reafirmar e consolidar preconceitos e violências que causaram e ainda causam danos às mulheres. Em entrevista, a médica baiana Maria José Araújo, uma das referências em saúde mental materna e infantil – objeto do projeto Girassóis –, pontuou que as políticas públicas adotadas pelo Brasil não consideram o recorte de gênero e nem as pressões sociais enfrentadas pelas mulheres na oferta dos serviços. A profissional frisou ainda que o Poder Público tinha conhecimento de que as mulheres representavam 74% das pessoas que tomavam remédios psiquiátricos. Segundo ela, os tratamentos oferecidos pelo Estado, “*não tem nenhuma base no sentido de mudar um pouco a autoestima das*

mulheres, de tentar interferir na questão da violência, no autoconhecimento, na tripla jornada, na discriminação que as mulheres sofrem”. (Fogliato, 2015)²

Uma das falas da atriz Sofia Valerio, que também atuou em *Ofélias Explicam* (2024), reforça este aspecto da supervalorização dos homens e suas diferentes possibilidades de existência e a conseqüente desvalorização das mulheres e suas limitações de existência restritas às expectativas culturais e sociais. Para ela, o público simplesmente não consegue entender e aceitar a mulher contemporânea, de dezenas de facetas, tal como mostrado no espetáculo: “Eu acho que é muito mais fácil para um público, por exemplo, lidar com a ideia da mulher, da forma como ela era apresentada muitas vezes no passado, sabe? Aquela mulher mais sofrida, aquela mulher trágica, aquela mulher melancólica”. (..) As pessoas não estão preparadas para ter uma mulher com um alívio cômico, por exemplo. Porque simplesmente não é natural para eles, por algum motivo. (Valerio, 2024)

Na mesma linha, outra atriz, Renata Bitencourt, lembra que “ainda que tenham passado séculos entre uma Ofélia e outra, esses traumas ainda estão lá” (Bitencourt, 2024). Renata enfatiza que ela própria ao tomar conhecimento do projeto acreditou que Ofélia seria retratada a partir de uma “imagem idealizada, virginal e celestial.” (Idem, 2024)

1.3 MULHER EM CENA: SURGIMENTO E APAGAMENTO

O preconceito contra as mulheres retratado em *Ofélia Explica ou o Renascimento segundo Ofélia & Cia.* (Sander, 2009), que se repetiu ao redor do mundo e ao longo da história, tem relação direta com a baixa ou quase nenhuma presença das mulheres na cena teatral mundial antes do século XVIII. Ao tratar do tema, em trabalho de conclusão do curso de graduação em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a estudante e atriz Carla Almeida Luz (2024), escreveu que a presença de mulheres em cena, quando ocorria, estava restrita a espetáculos religiosos. A autora faz referência a estudos dos escritores e pesquisadores Lothar Hessel, e Georges Raeders (1974) para os quais, “durante o período colonial os espetáculos teatrais no Brasil confundem-se

² Para aprofundamento deste assunto, sugiro leitura do artigo *Saúde mental e gênero: facetas gendradas do sofrimento psíquico*, a partir de pesquisa realizada na Universidade de Brasília por Gabriela Fiuza, Humberto Soares Costa e Valeska Zanello.

frequentemente com cerimônias religiosas, continuando a praxe dos tempos em que os jesuítas eram os únicos mestres da arte cênica. É um teatro que embora profano, complementa o papel desempenhado pela Igreja.” (Hessel; Georges, 1974, p.11)

De igual forma, no artigo *Mulheres fora do Teatro*, o ator, encenador e pesquisador Bruno Schiappa (2009) destaca o fato de que as mulheres foram proibidas de atuar nos espetáculos da corte portuguesa e até nos teatros públicos. Diz o autor que, “durante o reinado D. Maria I, elas chegaram mesmo a ser banidas, não apenas dos palcos, mas também do auditório.” (Schiappa, 2009, p.20).

Conhecida como rainha louca, Maria I (1734-1816) foi a primeira mulher a herdar o trono da coroa portuguesa, em 1777. Cônjuge de D. Pedro, também foi governante do Brasil, com a vinda da corte para a colônia, em 1807, em fuga para o continente americano, em razão da invasão francesa durante a Guerra Peninsular. (Portal gov.br, 2020) Maria I teve participação ativa, conforme os registros consultados ao longo da elaboração deste trabalho, no afastamento das mulheres da cena teatral também no Brasil, onde viveu no início dos anos de 1800. Entre os registros, informações segundas as quais as permissões para atuação feminina no teatro só eram possíveis para papéis de mulheres virgens, como forma de evitar que paixões precoces fossem despertadas.

Para analisar o caso de Maria I é necessário levar em consideração a sociedade na qual ela estava inserida. Reproduções de comportamentos intrinsecamente machistas por parte de mulheres podem significar a tentativa não somente de manutenção de poder, como também de autopreservação. Se unir ao “agressor” é uma estratégia de não se tornar alvo das violências. Ao criar decretos que afirmavam a subserviência feminina, a rainha Maria I se aliava àqueles que poderiam atacá-la, passando a ideia de que estaria do lado de homens que viam as mulheres daquela maneira, mas que ela não era uma dessas mulheres.

Ao longo da elaboração da monografia, descobri uma vasta produção acadêmica a respeito da rainha Maria I, chamada de louca. Sua personalidade, ações e seu rompantes foram objeto de artigos, resenhas, dissertações e outras produções textuais, como a de Bruno Schiappa, anteriormente mencionada no presente trabalho.

Outro texto analisado foi o artigo *Qual seria o diagnóstico psiquiátrico de D. Maria I, uma “rainha louca”*, publicado pelo Jornal Brasileiro de Psiquiatria (CHENIAUX; NARDI; GOMES, 2021). O texto de Antonio Egidio Nardi, Elie Cheniaux e Marleide da Mota Gomes, pesquisadores da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), apresenta

elementos sobre a saúde mental da rainha, destacando uma sucessão de tragédias enfrentadas por ela, as crises de depressão e a falta de diagnósticos que comprovassem ser real a sua loucura.

Essa possibilidade de a loucura ser algo construído, simulado ou mesmo um artifício para o enfrentamento da realidade foi apontado por outra atriz da montagem *Ofélias explicam* (2024) Gabriela Vasconcelos, em uma referência à personagem shakespeariana: “Cada vez que revisito o texto original, reforço em minha mente a ideia da Lúcia, de que a loucura dela foi fingida também. Ou até mesmo, de que a tacharam como louca porque ela estava dizendo mais do que devia, com suas insinuações em versos e seu ramo de flor” (Vasconcelos, 2024).

Esses registros históricos do século XVIII podem ser percebidos em diversos trechos do texto de Lúcia Sander. Em um deles, ela é categórica ao afirmar que: “*No século 18, certos trechos da fala de Ofélia louca foram considerados tão chocantes e indecentes que foram censurados e cortados de muitas montagens da peça*” (Sander, 2009. p.17).

A atriz Sofia Valério, ao refletir sobre sua atuação em *Ofélias Explicam* (2024), ilustra as dificuldades enfrentadas pelas mulheres em decorrência do processo naturalizado de apagamento feminino na cena teatral:

Eu sinto que às vezes você ser mulher e você estar num lugar como um palco, você estar numa posição de poder, eu diria assim, você estar constantemente tentando vender um produto e tentando convencer as pessoas de que o seu produto é digno de ser vendido e de ser comprado, isso é muito cansativo. Porque eu não acho que homens e atores homens precisem vender tanto o que eles estão fazendo em cena da forma como uma mulher precisaria. (Valerio, 2024)

Embora traduza uma percepção e não um fato analisado a partir de uma investigação teórico-científica, o relato de Sofia Valério é um indicativo de como, apesar de avanços registrados nos últimos tempos, ainda é tão difícil para as mulheres se estabelecerem nas diversas searas da vida, sobretudo no espaço profissional.

Renata Bittencourt, mais uma das atrizes que integrou a montagem, ao ser questionada sobre como ela entende que o público percebe uma atriz em cena trouxe mais um elemento para a discussão do tema. A sua resposta considerou a presença feminina não apenas como atriz, mas também apresentou um ponto de vista mais amplo da mulher na condição de expectadora:

Eu me colocando como público, eu sou um público mais afetuoso para mulheres, para com mulheres, no sentido de que eu sou mais afetuosa de falar com elas, de, às vezes, me esforçar mais para falar com ela, de dar *feedback* no sentido de parabéns, gata, foi incrível. Não dar *feedback* de crítica, né? Mas de falar caramba, sou maravilhosa, sabe? De fazer mais questão de falar com as mulheres que estiveram em cena do que com os homens. (Bittencourt, 2024)

O comportamento externado na fala de Renata Bittencourt evidencia o quanto ainda é importante que mulheres se validem mutuamente, inclusive como resposta às diversas dificuldades e limitações ainda presentes em todas as esferas e espaços sociais, incluindo o teatro.

2 ENCONTROS

Ao longo deste capítulo, a leitora encontrará elementos e relatos mais empíricos tanto da autora como das atrizes entrevistadas. Reservar parte do trabalho para revelar percepções de natureza mais psicológica e até emocional é uma escolha que está diretamente relacionada ao objetivo maior da monografia. Ou seja, decorre da compreensão de que sentimentos e emoções refletem nos movimentos que compõem o fazer cênico.

Outra razão para a escrita deste capítulo com este viés pode ser compreendida a partir da afirmação de Virgínia Woolf, no livro *Um teto todo seu* (2014). Ao tratar da invisibilidade feminina, a autora pontou: “De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher” (Wolf, 2014).

Inspirada e tocada por essa afirmação, faço questão de deixar clara a autoria do que escrevo. Longe de ser um exibicionismo ou a busca por reconhecimento, a opção pela identificação representa o compromisso e a vontade de contribuir para combater a subvalorização, o apagamento e a invisibilidade feminina. É, portanto, uma ação para que as mulheres não permaneçam anônimas seja no pensamento ou nas ações, principalmente durante a atividade cênica.

O capítulo narra uma sequência de fatos que me levaram à Ofélia e a trouxeram a mim.

2.1 EU

Para entender a minha abordagem da dramaturgia *Ofélia Explica ou o Renascimento segundo Ofélia & Cia.* (Sander, 2009) é importante compreender qual corpo agora escreve esta monografia e suas particularidades. Peço que entendam que tudo que aqui escrevo é sobre o MEU corpo feminino. Também destaco de antemão que, pela natureza do trabalho, não priorizei a discussão, sobretudo acadêmica, de marcadores de gênero, embora reconheça a importância do tema e seus reflexos para mudanças que valorizem e alterem a trajetória cênica feminina.

Para isso, cito o psicanalista austríaco Sigmund Freud, que embora tenha teorias e posicionamentos sexistas aos quais por me oponho - por entender que parte de seus estudos contribui para reforçar a supervalorização masculina - , deixou uma importante

contribuição em referência à feminilidade a partir de seu próprio microcosmo e autopercepção, ao dizer “se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes” (Freud, 1996, v. 22, p. 134).

Indagando-me sobre o meu corpo (feminino): sou uma mulher cis, branca e “masculina”. Coloco entre aspas porque existem milhares de conceitos patriarcais misóginos que circundam tal afirmação, mas que para fins de não desviar do tema desta pesquisa, não serão abordados neste trabalho. A fim de abreviar o debate, explico que não sou uma mulher com os maiores estereótipos femininos imagináveis, então muitas vezes sou lida socialmente como uma pessoa “masculina”.

Muitos são os caminhos que nos levam a ingressar em uma universidade, e enorme é a multiplicidade dos corpos e vivências que por esse espaço perpassam. E ainda bem. Na montagem, dentro da nossa pequena multidãozinha, tínhamos corpos³ e corpos⁴ com histórias e trajetórias diversas, que tinham o mesmo texto como ponto de partida. Elas eram as seis atrizes e a diretora Bidô Galvão, e eles o diretor Fernando Villar e o assistente de direção Davi Dias. Acredito que a mistura dessa combinação de estruturas corporais contribuiu para o resultado entregue ao público no espetáculo apresentado em setembro de 2024.

A advogada americana Kimberlé Crenshaw, deu uma grande contribuição para as discussões de gênero ao chamar atenção para as interseccionalidades. Parafraseando suas pesquisas, podemos compreender que dentro do mesmo recorte mulheres existem outros marcadores a serem considerados, tais como: raça, classe social, sexualidade, idade, condição de pessoa com deficiência e lugar onde se vive ou local de origem (Crenshaw, 2002). Marcadores que fazem diferença e podem ser determinantes para a extensão das violências sofridas ao longo da vida de cada pessoa, a depender da condição e do grupo social ao qual pertence.

Todas as realidades e identidades múltiplas de nosso grupo da montagem foram enriquecedoras para o meu processo de pesquisa. Procuramos construir uma

³ Termo pela bacharel em Arqueologia Violet Baudelaire Anzini, no artigo *O Poder das coisas: corpa, falocentrismo, transgeneridade e arqueologia como uma estratégia de resignificação de alguns substantivos e adjetivos da língua portuguesa* (Anzini, 2020).

⁴ O uso dos termos corpas e corpos é proposital e se destina a deixar claro que no grupo havia homens e mulheres

caraterização diversificada dessas mulheres brasileiras, que na encenação se tornariam dinamarquesas aprendendo a viver na periferia do Brasil.

Mas o que ser masculina e ter um corpo-mente-ação “não convencional” influenciou em meus trabalhos? Essa resposta é, em minha visão, mais simples e revoltante do que parece. E no subcapítulo subsequente isso será melhor compreendido e explicado.

2.2 OFÉLIA

Meu primeiro encontro com Ofélia aconteceu em 2019, quando tinha 15 anos. Na época, para ingressar no curso de Artes Cênicas pela Universidade de Brasília era necessário submeter-se a uma prova de habilidade específica (HE). Uma das etapas da referida prova era apresentar dois monólogos: um livre, podendo ser qualquer tipo de cena e outro que contivesse algum dos textos obrigatórios previamente escolhidos pela instituição.

Em meu monólogo livre escolhi fazer um trecho do texto da personagem Chicó, de *O Auto da Compadecida*, peça de Ariano Suassuna. Um homem. HOMEM. Naquela circunstância, me deparei com uma questão: já que havia escolhido fazer um homem, qual seria a mulher “mais mulher” que poderia escolher dentre os textos obrigatórios? Procurei em todas as obras, de *Congresso Internacional do Medo* (2012), de Grace Passô, à *Hamlet* (1997), de William Shakespeare: eu procurava pelo ápice da feminilidade. E ali ela estava: Ofélia. Lembro-me de pensar: “É ela!! Ela é a mulher mais mulher do mundo!”. Em minha percepção, só ELA poderia balancear a escolha que fiz ao interpretar ELE. Sei que parece patético, leitora, eu sei. Mas só Ofélia poderia me salvar do meu próprio corpo e daquilo que ele comunicava antes mesmo que eu abrisse a boca. A mulher mais feminina dos textos, a meu ver, era capaz de reverter a mulher masculina que os interpretava.

Passei na prova de habilidade específica e, a partir daquele momento, me senti conectada com Ofélia, como se nela encontrasse traços da minha feminilidade que estavam adormecidos e renegados. Ofélia se tornou uma amiga, uma versão idealizada do que eu seria, se eu pudesse ser. Clarice Lispector tem uma frase que ilustra bem o que quero dizer com o que eu seria se eu pudesse ser, que diz:

“Se eu fosse eu” parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido. No entanto tenho a intuição de que, passadas as primeiras chamadas loucuras da festa que seria, teríamos enfim a experiência do mundo. Bem sei, experimentaríamos enfim em pleno a dor do mundo. E a nossa dor, aquela que aprendemos a não sentir. Mas também seríamos por vezes tomados de um êxtase de alegria pura e legítima que mal posso adivinhar. Não, acho que já estou de algum modo adivinhando porque me senti sorrindo e também senti uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais. (Lispector, 1999, p.143).

Ofélia significava para mim um *alter ego*, expressão derivada do latim que quer dizer “outro eu”. Para mim, já na universidade, Ofélia tinha adormecido e se tornado uma amiga distante. Durante a disciplina Interpretação teatral 4, que tem como ementa: “Diversidade e discurso: investigação de processos experimentais de composição de personagem, cenas e performances.” (UnB, 2019, p.45), passamos por um processo de anamnese ministrada pelo professor Fernando Villar, que tinha como uma das etapas a resposta a um questionário.

Dentre as perguntas estava: “Personagens que gostaria de trabalhar?”. Para mim a resposta era óbvia: Ofélia. Dias após a entrega do questionário, Villar me chamou para conversar e me apresentou o texto *Ofélia Explica ou o Renascimento segundo Ofélia & Cia.* (Sander, 2009). Entrei em verdadeiro estado de êxtase, estava reencontrando uma amiga que há muito tempo estava distante.

Li a primeira vez: não entendi. Li a segunda vez: não entendi. Li a terceira vez: desisti. Aquela não era a minha Ofélia. Essa era diferente, não era a “mulher mais mulher do mundo”. Estava estranho, de grandes amigas me tornei no máximo conhecida distante daquela personagem. Já não reconhecia nela aquilo que procurava: a feminilidade e delicadeza que antes tinham me salvado da minha própria masculinidade e que nesta versão tinham sumido.

No texto de Lúcia Sander, Ofélia é uma sobrevivente, nada delicada, forte e decidida. Fugiu da corte, não morreu, muito pelo contrário, achou uma maneira de se manter viva. Estava bruta, quase...masculina...

Passados cerca de três anos desse primeiro contato com o texto e do processo de estranhamento relatado acima, hoje, avalio que a minha reação naquele momento refletia, em grande medida, a reprodução do machismo estrutural e outros preconceitos acerca dos estereótipos de gênero tratados ao longo deste trabalho.

Em *Hamlet* (Shakespeare,), ato 1, cena 2, o príncipe diz: “Frailty, thy name is Woman!” (Hamlet, p.146) que se traduz para: Fragilidade, teu nome é mulher! Acredito

que eu buscava, ainda assim, essa fragilidade, esse nome de mulher. No texto de Lúcia Sander, Ofélia era tudo aquilo que eu temia, principalmente: agressiva. A agressividade, assertividade e autoridade estão muito ligadas ao estereótipo de masculinidade e era exatamente disso que eu fugia. A meu ver, naquele então, ela era menos mulher, pois não era delicada e se não era delicada de que me serviria? Foi assim que me senti nas primeiras leituras: traída.

Me forcei a ler, a pelo menos criar uma empatia em relação àquela versão da Ofélia. E como as flores, que a guiaram para seu próprio fim, Ofélia foi crescendo em mim. Foram pelo menos duas semanas tentando gostar do texto e entendendo que o problema que eu tinha com ela era na verdade um problema com o (MEU) corpo feminino. Só então me entreguei a essa nova versão e me permiti viver uma das frases que acho mais interessantes de Lúcia Sander; “Aqui me ponho em suas mãos para ser tocada e tentar tocar e, se sair do tom, arcar com as consequências. Você decide se vem comigo ou se não, eu confio no seu toque, no seu tato, e acato a decisão”. Sentia como se essa frase estivesse sendo dita por Ofélia para mim.

Me pergunto como seria para William Shakespeare ler *Ofélia Explica ou o Renascimento segundo Ofélia & Cia.* (Sander, 2009) e, para responder, recorro à grande escritora, filósofa e ativista feminista francesa, Simone de Beauvoir, em seu livro *O segundo sexo*: “O escritor original enquanto não morre é sempre escandaloso (...)” (Beauvoir, 1970. p.1171). Esse pensamento me diverte.

2.3 OPHELIA

Aqui faremos um salto temporal de exatos dois semestres, que representam o tempo de pesquisa realizadas ao longo das disciplinas Técnicas Experimentais de Artes Cênicas (TEAC 1 e TEAC 2) voltados ao texto *Ofélia Explica ou o Renascimento segundo Ofélia & Cia.* (Sander, 2009). Este tempo foi necessário para a diferenciação entre as duas Ofélias: a de William Shakespeare e a de Lúcia Sander, e farei uma distinção que facilitará nosso entendimento desta monografia.

A partir de agora, toda vez que estiver escrito “Ophelia”, com ph, me referirei à personagem clássica de William Shakespeare, a quem primeiro me afeiçoei e que, a meu ver, refletia a mais pura imagem de feminilidade. Quando utilizar “Ofélia”, com f, a

referência será à releitura feita por Lúcia Sander, no texto teatral *Ofélia Explica ou o Renascimento segundo Ofélia & Cia.* (Sander, 2009).

O processo de criação de *Ofélias explicam* (2024) foi intimidador para mim. Chegar em uma sala de ensaio com pessoas que admiro era uma honra, mas também me dava um frio na barriga. Talvez essa sensação pudesse ser comparada à Ofélia, de Lúcia Sander, quando ela chegou à primeira vez ao consultório de sua psicanalista. A vontade de estar lá era maior que qualquer outra coisa. Não sei exatamente dizer o que esperava de um processo como esse.

Como pude não esperar e, ainda sim, ser surpreendida? Eu fui surpreendida. Penso que a percepção que temos do mundo é baseada na rasa leitura que fazemos das outras pessoas. Essa visão rasa foi sendo aprofundada a cada encontro e debate. O mundo que eu conheço foi criado pelas lentes pelas quais o enxergo. Como artistas, construir e recriar uma nova versão de mundo dentro do ambiente de ensaio foi essencial para entendermos o que seria a montagem *Ofélias explicam* (2024).

Ao todo, considerando os dois semestres em que o processo criativo da montagem perdurou, fomos oito Ofélias, distintas entre si e profundas. No segundo semestre, algumas de nós tiveram que se afastar do projeto: Giulia e Ludmylla, por precisarem trabalhar, e Helena, pela chegada do pequeno Kenai, seu filho. O fim antecipado da participação das três não impediu, no entanto, a grande contribuição delas ao projeto.

Considerando a temática do trabalho, é de suma importância eu destacar a ausência das três colegas no resultado da montagem. De igual forma, considero salutar registrar a possibilidade de que as suas saídas, considerando as respectivas causas, ilustram como nós mulheres pagamos preços altos por uma realidade de sociedade patriarcal e sexista, bem como por uma estrutura social excludente – aqui incluindo as universidades públicas como instituições que perpetuam as desigualdades de gênero, ao carecerem de equipamentos que acolham e atendam necessidades momentâneas ou duradouras de todas.

Essa ausência de instrumentos efetivos que assegurem a participação de mulheres nas instituições, neste caso a acadêmica, pode ser observada na fala de uma das maiores lideranças femininas brasileiras da atualidade, a ministra do Supremo Tribunal Federal, a doutora Carmem Lúcia. Em palestra no evento *Marie Claire Power Trip Summit*, a ministra disse: “A mulher virou uma retórica. Todo mundo fala que é

preciso que se valorize a mulher. Há um débito social, econômico, estatal com a mulher. Mas não se adotam as providências para mudar isso” (STF, 2020). O trecho explicita a visão de que como sociedade entendemos que o sistema não está abarcando o que precisa, porém, na prática, não atuamos para alterar essas exclusões.

Feitas essas considerações, para esta monografia busquei ouvir e consolidar as percepções das cinco atrizes, incluída eu, que finalizaram o projeto, o que - insisto em pontuar - não reduz em nenhuma hipótese a importância das demais colegas. A razão para que os seus relatos não fossem incluídos na monografia é tão somente o fato de que essa reflete especificamente sobre o processo de montagem do espetáculo e não apenas sobre a fase de pesquisa. Além disso, as contribuições das colegas que não estiveram até o fim do trabalho aparecem de forma indireta, na consolidação do conhecimento sobre as diferentes mulheres que somos, e que podemos ser em cena.

Ao longo do processo de montagem foram muitos os debates, muitos mesmo. Passamos o primeiro semestre de 2023 inteiro em um processo de aprofundamento do material. Leituras e laboratórios foram criando o que eu penso ter sido meu ponto de partida para o trabalho. Antes de me perceber como Ofélia, me percebi como mulher perante àquelas pessoas com as quais dividia aqueles momentos. E as percebi como mulheres. Entender em que nos assemelhávamos e em que nos diferenciávamos foi essencial para a criação das nossas Ofélias.

O segundo semestre foi reservado para a montagem do espetáculo propriamente dita. Cada uma das seis Ofélias faria uma das cenas que compunham o espetáculo. Conforme previsto no roteiro, seriam dois elencos e todas as atrizes participariam das duas apresentações. No elenco em que três mulheres interpretavam Ofélias, as outras duas mulheres interpretavam textos contemporâneas autorais, escritos com base nas experiências discutidas no primeiro semestre.

As sessões foram divididas da seguinte maneira:

Sessão Número 1:

Cena 1 - Ofélia, de Lúcia Sander: Abigail Castilho

Texto *Mulher Macho* - Ofélia autoral contemporânea: Fernanda Tiago

Cena 2 - Ofélia, de Lúcia Sander: Renata Bittencourt

Texto *Minha mãe me ensinou a nadar* - Ofélia autoral contemporânea: Maria Clara Abreu

Cena 3 - Ofélia, de Lúcia Sander: Sofia Valério

Sessão Número 2:

Cena 1 - Ofélia, de Lúcia Sander: Maria Clara Abreu

Texto *Mulher você é um monstro* - Ofélia autoral contemporânea: Abigail Castilho
 Cena 2 - Ofélia, de Lúcia Sander: Renata Bittencourt
 Texto *No fundo eu só queria minha mãe*: Ofélia autoral contemporânea: Sofia Valério
 Cena 3 - Ofélia, de Lúcia Sander: Fernanda Tiago

Próximo à estreia do espetáculo uma das atrizes, Gabriela Vasconcelos, que faria a cena 2 da segunda sessão, adoeceu e não pode apresentar. A saúde para nós sempre foi prioridade, não existia nada que se colocasse acima do bem-estar de uma colega tão querida. Todas apoiamos a decisão de que ela não atuasse.

Sobre esse fato, o relato de Gabriela Vasconcelos se alinha a tópicos apresentados ao longo do trabalho. É o caso da autocobrança efetivada, muitas vezes, de forma automática e inconsciente e que tem como propósito enfrentar estereótipos ligados à fragilidade feminina.

Acho que foi a primeira vez que me permiti não fazer um trabalho ou exercício pensando no melhor para minha saúde. No dia do espetáculo eu até aguentaria, mas as coisas não funcionam assim em trabalhos teatrais. É necessário o ensaio, e se eu tivesse forçado a barra seria possível até precisar ir ao hospital. Hoje, eu entendo. Mas mesmo falando assim, confesso que naquela semana eu me julguei tanto por não apresentar. Mesmo sabendo que não era por querer. Percebo que há um costume, que não está só em mim, está também nas pessoas amigas e parceiras de trabalho que me rodeiam, de passar por cima de tais questões para entregar o trabalho. (Vasconcelos, 2024)

Apesar de não estar em cena, Gabriela Vasconcelos esteve presente nas apresentações como integrante da equipe de produção. Entendemos que nenhuma Ofélia ficaria “para trás”, que não era em cena que nós Ofélias nos concretizávamos, mas nas nossas relações interpessoais que desafiavam o ser/estar. Foi também uma forma de cuidado mútuo entre as atrizes.

Ao longo dos séculos, o ato de cuidar foi reservado às mulheres. Convém explicar que cuidar está sendo compreendido aqui como uma ação que tem, de um lado, alguém que oferta o cuidado e, do outro, alguém que o recebe. Trazendo o tema para o viés de gênero - que interessa à presente monografia - estamos falando da mulher sendo a ponta que oferece e o homem, a que recebe o cuidado.

Essa afirmação está ancorada no pensamento patriarcal, segundo o qual, cabe à mulher zelar pela integridade de toda a família, estendendo essa obrigação até à saúde física dos homens que integram esse núcleo e que socialmente são vistos e tratados como superiores a ela. No artigo *Mulheres cuidadoras em ambiente familiar: a*

internalização da ética do cuidado (2020), escrito pelo trio de pesquisadoras Valquiria Elita Renk, Sabrina Pontes Buziquia e Ana Silvia Juliatto Bordin, temos:

A ética faz as mulheres se sentirem responsáveis pela manutenção da ligação afetiva que mantém com os familiares. Assumem o ato de cuidar do outro como a concretização de suas responsabilidades. O imperativo moral para as mulheres caracteriza-se na obrigação e na ética do cuidado. A voz feminina não é percebida, é silenciada, pois traz um discurso contra hegemônico. Para os homens, prevalece o dever de respeitar as pessoas protegendo-as de qualquer interferência em sua autonomia ou nos direitos à vida e à autorrealização. (Renk; Buziquia; Bordin, 2020, p.12)

Partindo do ponto de vista de que o ato de cuidar está relacionado a uma ação feita de mulheres para homens, qual seria a importância de abordar o cuidado criado em relações de mulheres com mulheres? O acolhimento entre nós foi algo natural, não porque o cuidado e a compreensão são intrinsecamente femininos, como pensado comumente em sociedades patriarcais, mas pela capacidade de enxergarmos umas nas outras muito mais do que colegas.

Nesse sentido, o fato de Gabriela Vasconcelos ter se permitido, pela primeira vez, conforme ela destacou, renunciar a um trabalho em nome da sua saúde, é um indicativo de que naquele microcosmo, que era o nosso grupo, foi possível fazer com o trabalho se guiasse por uma lógica diferente da do mundo capitalista, que tem o produto como o mais importante, acima das pessoas. Desta forma, acredito que vencemos a conhecida e perversa lógica de que o fim justifica os meios.

2.4 LÚCIA SANDER

É importante para a compreensão dessa monografia saber de onde surgiu o texto *Ofélia Explica ou o Renascimento segundo Ofélia & Cia.* (Sander, 2009) e quem o escreveu. Não são poucos os casos de mulheres que durante sua trajetória foram colocadas nas “coxias da história” - expressão que foi muito utilizada pelo professor Fernando Villar ao longo do nosso processo de criação e que me marcou profundamente. Logo, não faria sentido falar de Ofélia sem falar de Lúcia Sander.

Lúcia Sander foi professora na Universidade de Brasília e de várias outras instituições. Ligada não somente a Literatura, área em que era pós doutora, tinha uma relação preciosa com o teatro. Passou a escrever peças reflexivas que falavam exatamente daquelas mulheres que se tornaram coadjuvantes de suas próprias

narrativas. No espetáculo *Susan Glaspell entre nós/ entre linhas* (2003/2004), por exemplo, a autora (e nesse caso também atriz) traz à cena Susan Glaspell, em forma de ensaios críticos e autocríticos sobre a trajetória dela. Sendo uma das primeiras a “revelar” Susan Glaspell não somente ao Brasil, como ao mundo. (Santana, 2014, p. 500)

Por onde passou, sempre se destacou pela utilização da linguagem com a qual se comunicava, que contribuiu para uma revolução. Dizia que não fazer nada também era contribuir para uma revolução: a representada pela continuidade da realidade.

Dona de uma sólida formação acadêmica, Lúcia Sander foi também tradutora. No entanto, embora tivesse interesses variados, de física quântica até violão, tinha na escrita a verdadeira paixão. Entre as suas frases memoráveis está a seguinte: “Lendo minhas escritas vocês vão me encontrar em algum lugar e, se assim for, me acenem, por favor. Eu gosto de companhia e aceito opinião, as que coincidam com a minha, ou não. Para mim, ser ou não ser segue sendo uma questão.” (Sander, 2009).

Levando em consideração que esta monografia é um documento, e que a partir do momento de sua defesa e publicação, ela ultrapassará os limites do tempo e se tornará permanente, acho importante contextualizar que perdemos Lúcia cedo demais. Lúcia faleceu em 2021, em decorrência da Covid-19, em um contexto que, em função do desgoverno, não teve acesso à vacina.

Nunca a conheci, e até fazendo uma “quebra de protocolo” deixo aqui minha gratidão imensa a Lúcia Sander e ao seu trabalho. É importante não deixar que mulheres magnificas como Lúcia Sander caiam no esquecimento.

3 PERCEPÇÕES EM CENA: RELATOS DE OFÉLIAS NASCIDAS NO SÉCULO XXI

Embora as leitoras desse trabalho, que chegaram a esse ponto, já conheçam parte das reflexões feitas pelas atrizes do projeto de montagem *Ofélias Explicam* (2024), uma vez que trechos foram reproduzidos e entrelaçados com o conhecimento teórico externado no trabalho, optei por incluir uma sessão específica para os depoimentos. A escolha deve-se ao fato de considerar relevante destacar de forma mais aprofundada as percepções do grupo - das demais atrizes e minha como integrante da montagem e autora da monografia - sobre alguns pontos específicos. São eles: a complementariedade de visões, a percepção quanto à presença da dupla direção da montagem, a expectativa e a realidade das Ofélias e Ophelias, e a leitura do público sobre o corpo feminino vista por cada uma de nós.

A ideia de entrevistar as demais atrizes que integraram a montagem do espetáculo surgiu nos primeiros contatos com minha orientadora. Entre os propósitos de incluir a percepção das colegas estava o desejo de ampliar e diversificar a coleta de informações sobre o processo do trabalho e também a vontade de construir e entregar um estudo que não fosse autocentrado, mas coletivo, diverso e embasado em diferentes percepções do mundo.

Todas as atrizes que participaram da montagem foram convidadas a participar com suas respostas. Quatro delas responderam à entrevista feita no modelo estruturado, cujo roteiro de perguntas está anexo a esta monografia.

Optei por não transcrever as entrevistas integrais neste trabalho, para proteger trechos de depoimentos com informações de cunho mais pessoal. Sendo assim, as ideias mais significativas articuladas ao tema deste trabalho e os pontos de destaque serão objeto na sequência desse tópico textual.

3.1 PONTO DE PARTIDA - VISÕES DISTINTAS E COMPLEMENTARES

Ao serem questionadas sobre o ponto de partida para escolhas cênicas que formaram, não somente a sua própria Ofélia, mas também os textos autorais contemporâneos, foram enviadas as seguintes respostas: Renata Bittencourt, que foi a última atriz a se juntar ao projeto, já no segundo semestre de formação dele, lembrou o fato de que não esteve presente na primeira parte de pesquisa coletiva. Um fato que,

conforme pontuou, a influenciou a seguir sua própria jornada. A atriz chamou de “pesquisa intelectual” o trabalho realizado de forma individual, destacando ter buscado o que já havia sido produzido sobre Ofélia, como parte de um processo que vai além da coleta de material, mas também de entendimento social.

Ainda em relação ao ponto de partida, Renata Bitencourt mencionou dois outros aspectos: o fato de feito escolhas considerando o que gostaria que a plateia sentisse e o que ela própria gostaria de experimentar em cena: “Acho que meus pontos de partida são sempre o texto, as sensações que me atravessam o corpo e a cabeça, mas, especialmente, o corpo e o que eu quero fazer com que a plateia sinta” (Bittencourt, 2024), frisou ela em um dos trechos das respostas. Segundo ela, a história da personagem se conectou de alguma maneira à sua própria vida, inclusive por questões de saúde e expectativas, de forma que essa simbiose a ajudou na composição da Ofélia a que deu vida no espetáculo.

Para Sofia Valério, as inspirações também vieram da própria trajetória. Ao recordar do convite e da análise inicial feita em relação ao texto, ela lembra uma espécie de desconexão por ser uma pessoa cuja vida sempre esteve mais ligada ao universo masculino:

“Para trabalhar com Ofélia, eu acabei sendo forçada a me colocar numa posição que de verdade eu não tinha estado antes. Eu tive a oportunidade de compartilhar sentimentos e compartilhar experiências com outras mulheres de uma forma que nunca aconteceu antes na minha vida. Isso me fez entender muita coisa. Isso me fez entender meus próprios sentimentos conturbados a respeito da minha própria feminilidade. Entender como enxergar e perceber a mim mesma como uma mulher. (Valério, 2024)

Sofia fez questão de enfatizar que o desenvolvimento do projeto acabou tendo um impacto grande na sua forma de perceber o mundo e as relações de gênero. Segundo pontou ela, o trabalho foi decisivo para que conseguisse perceber aspectos importantes referentes a relacionamentos, violências, imagens consolidadas ao longo da sua vida, marcada até então por presenças predominantemente masculinas.

3.2 EXPECTATIVA E REALIDADE

Outra pergunta respondida pelas colegas foi em relação a uma espécie de contraponto entre o que esperavam do trabalho e o que verificaram na prática, durante as duas apresentações que foram realizadas, considerando tanto o momento da montagem, como a preparação e as exposições. O propósito da pergunta se justifica pelo fato de eu querer extrair das percepções algo que pudesse remeter à visão feminina estabelecida ao longo do contato com o texto e os demais aspectos do processo teatral.

Nesse aspecto, merece destaque a resposta de Abigail, para quem o trabalho permitiu uma espécie de reencontro com Ofélia, já que tinha lido sobre ela na adolescência: “Para mim, existe algo de muito especial em ter sido uma menina se afogando que leu sobre a menina que se afogou, e depois, já adulta, me reencontrar com a personagem em um viés tão diferente” (Castilho, 2024), pontou ela, frisando sempre ter iniciado a participação sem grandes expectativas, e até mesmo acreditando não ser a pessoa ideal para o projeto.

Renata Vasconcelos destacou que o resgate da Ophelia clássica, de Shakespeare, nas cenas da Ofélia, de Lúcia Sander, potencializou o espetáculo.

Foi bem surpreendente, foi bom especialmente poder ter as duas Ofélias em cena, ainda que a gente entrasse nessa brincadeira, sabe? E na brincadeira, não no sentido de ser só engraçado, mas no sentido de ser emocionante mesmo, como foi, em muitos momentos quando as coisas da Ophelia tradicional vinham. (Vasconcelos, 2024)

Um dos trechos do relato de Sofia Valério ilustra o potencial do texto de Lúcia Sander e sua capacidade de despertar sentimentos e conexões até então desconhecidas, ou que pareciam inexistir. A atriz explicou que, em um primeiro momento, considerou não ser a pessoa ideal para o projeto. No entanto, conforme reflexão posterior, essa percepção se alterou completamente com o avançar do trabalho.

Enquanto o processo foi acontecendo e a gente foi tendo aqueles primeiros encontros, de reunião, de debate mesmo, pra gente discutir do que a gente estava falando de verdade, eu percebi que quanto mais eu conversava com as outras atrizes, quanto mais eu conversava com os diretores, mais aquilo parecia familiar pra mim, de alguma forma, sabe? Até que eu cheguei ao ponto que eu percebi que o motivo pelo qual eu não me identificava com o texto ia ser exatamente o que ia me impulsionar como artista, o que ia me aproximar de Ofélia. (Valério, 2024).

De minha parte, faço coro à opinião das colegas quanto ao poder transformador de *Ofélias Explicam* (2024). Como já mencionado em outro trecho desta monografia, o contato com o projeto não apenas me surpreendeu, como me permitiu criar uma versão do mundo, sobretudo voltado para o fazer cênico de corpa e mente feminina.

3.3 UM DIRETOR E UMA DIRETORA: SUTILEZAS DE GÊNERO NA CONDUÇÃO

Ao longo do processo de *Ofélias Explicam* (2024), por mais de uma vez refleti sobre o fato de termos um diretor e uma diretora atuando. Mais do que um equilíbrio de gênero, esse fato me chamou a atenção para aspectos em relação aos quais não tenho respostas prontas ou posicionamentos fechados. Seria diferente se fossem duas mulheres? Houve uma hierarquia de gênero? Se sim, essa hierarquia era legítima? Em que o olhar masculino e o feminino se complementaram no processo de montagem?

Em busca dessas respostas e para compreender se essa especificidade foi notada e se gerou algum impacto, as demais atrizes da montagem foram questionadas também em relação ao fato de o espetáculo ter contado com um diretor e uma diretora.

Todas as atrizes entrevistadas demonstraram certo desconforto com o tema, além de mencionarem um natural e compreensivo receio em relação à forma como as respostas poderiam ser interpretadas. Com o propósito de evitar qualquer mal-estar, mas considerando – conforme destacado no início do tópico, a relevância do tema – essas impressões serão reproduzidas a seguir, sem a menção à respectiva autoria.

Entre os pontos lembrados pelas atrizes entrevistadas está o fato de o diretor Fernando Villar ser o principal idealizador e articulador do projeto, o que explicaria uma hierarquia orgânica e quase natural. As atrizes frisaram ainda a proximidade e relação de amizade ente o diretor e Lúcia Sander, autora da dramaturgia *Ofélia explica ou o renascimento segundo Ofélia & cia.* (2009), o que também justifica, de certa forma, a preponderância masculina na direção.

Por outro lado, as atrizes fizeram afirmações como “eu gostaria, realmente, de ter tido mais a referência de feminilidade, do feminino”, ou em “sinto que o aspecto mais relevante desse recorte se deu na divisão que aconteceu em alguns momentos, em que pontos mais sensíveis na cena três foram trabalhados separadamente, assim como o ensaio em que comentamos sobre experiências pessoais como ponto de partida para a escrita das contemporâneas”.

Ainda em relação ao tema, merece destaque trecho de uma das atrizes para quem a presença de uma diretora revelou a sensibilidade dos envolvidos no projeto para que as participantes pudessem compartilhar experiências e vivências pessoais, as quais impactaram o resultado:

Ter essa mulher, principalmente uma mulher tão forte como é a nossa diretora, foi muito importante para, de verdade, abrir um espaço para as atrizes se sentirem confortáveis a compartilhar o tipo de coisa que foi compartilhada durante o processo. Eu acho que nós não teríamos a coragem, e eu não sei se coragem é o termo certo, mas eu sinto que para mim é a coragem de se abrir e compartilhar tanto como a gente compartilhou. Eu acho que a presença da diretora foi essencial para criar um caminho de vulnerabilidade coletiva para o grupo. (Atriz, 2025)

Minha percepção é semelhante às das colegas, tanto em relação à importância da presença feminina na direção do trabalho, como na dicotomia que significou ter no projeto UM diretor, UMA diretora e UM assistente de direção, respectivamente, Fernando Villar, homem cisgênero, professor da Universidade de Brasília; Bidô Galvão, mulher branca, cisgênero, atriz e professora da Universidade de Brasília; e Davi Dias, homem branco cisgênero, egresso da Universidade de Brasília.

Em complemento à avaliação pelas colegas, destaco o pensamento de Lúcia Romano, quando a pesquisadora pontua que “certamente artistas homens podem constituir um novo imaginário para a simbolização do feminino e o fazem, muitas vezes, com eficiência inquestionável” (Romano, 2017, p.146). A escritora chama atenção para o risco de posições taxativas como a que entende como machista uma obra apenas pelo fato de ser feita por homem ou, em suas palavras, considerar libertária uma obra de arte, baseada apenas no fato de ser de autoria feminina.

Para ela, apenas a análise da obra específica, em que se deve considerar todo o processo, da dramaturgia à apresentação para o público, é capaz de permitir que ela seja classificada como teatro feminino, feminista ou da mulher. Trazendo essa visão para o *Ofélias Explicam* (2024), entendo que a montagem pode ser considerada uma produção de teatro feminino. Tal afirmação se baseia em diversos aspectos do projeto como a construção da narrativa de maneira colaborativa que valorizou vivências pessoais femininas tanto na fase da pesquisa quanto na montagem propriamente dita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de uma jornada longa que começou em plena pandemia de Covid-19 e cercada de incertezas, concluo esse trabalho com um misto de sentimentos. Os mesmos que se alternaram ao longo do percurso, principalmente após o primeiro contato com o texto de Lúcia Sander e com as orientações iniciais de Fernando Villar e Bidô Galvão. Mas acima de tudo: termino feliz e consciente.

Estou feliz com a possibilidade de meu trabalho despertar pessoas para a necessidade de refletir sobre a presença feminina no universo cênico. Ter a oportunidade de jogar luz a um tema relevante e que interfere na vida e na carreira de milhares de atrizes é motivo de orgulho e satisfação. Nesse sentido, avalio que a monografia ora entregue representa mais uma semente plantada em um terreno fértil e capaz de render bons frutos.

O sentimento de consciência é resultado da percepção cada vez mais clara da complexidade e da abrangência do tema escolhido. Essa certeza foi sendo consolidada ao longo de processo de trabalho, tanto do destinado à montagem do espetáculo quanto daquele reservado à busca pelo conhecimento teórico que foi entrelaçado com as demais fontes de informação. E elas foram muitas.

Ouso dizer que a presente monografia é, ao mesmo tempo, uma obra coletiva e individual. Foram muitas as contribuições das colegas que fizeram o exercício de refletir sobre aspectos que, muitas vezes, por serem incômodos, complicados e até paralisantes, acabaram não sendo analisados sob pontos de vistas estruturais, históricos e morais.

Percebo também que o caminho a ser trilhado é longo, e que me encontro apenas no início dele. A vontade de aprofundar-me em temas que não consegui nessa monografia é latente. Encarar que o trabalho não se encontra completo com todas as respostas para todos os questionamentos que fiz e até aqueles que ainda não fiz é ponto motor para a continuidade na busca pelo conhecimento. Durante o desenvolvimento desta monografia me deparei com livros, artigos e ensaios que me guiaram pela escrita e me motivaram a acreditar na possibilidade de que eu pudesse, quem sabe, também escrever um dia.

Poder oferecer informações que ajudem as pessoas a pensarem como esse processo histórico de apagamento das mulheres, as interseccionalidades evidenciadas pela advogada Kimberlé Crenshaw, estão relacionadas com a percepção de uma atriz

estudante da UnB na construção de um espetáculo é uma oportunidade para que possamos avançar em um tema que é abrangente e multifatorial. Parece claro que, seja no aspecto da saúde mental, seja em relação às oportunidades de trabalho, ou nos relacionamentos interpessoais, são diversas as causas do sofrimento ou do apagamento feminino.

Outro aspecto que considero relevante deixar pontuado nessas considerações finais é que, embora o foco do trabalho tenha sido a presença feminina no universo das artes e, de forma especial, no teatro, os pontos aqui levantados certamente alcançam outros papéis exercidos por nós mulheres na sociedade. Atrizes, donas de casa, jornalistas, professoras. Famosas, anônimas, influentes ou invisibilizadas, não importa. Todas em alguma medida somos parte de um universo que tem um longo caminho a percorrer na busca da equidade.

O presente trabalho é, portanto, uma pequena contribuição para fomentar discussões e reflexões sobre o olhar, o sentimento, a corpa e a força da mulher nos espaços em que ela escolher para se manifestar e existir. De forma individual, esclareço que essa monografia é o primeiro passo para um aprofundamento do pensamento crítico que pretendo consolidar.

Ainda que pareça contraditório, chego ao final deste trabalho com a sensação de que não há conclusões ou considerações finais, e que há ainda muito por desenvolver no campo da investigação sobre gênero e Artes Cênicas. Nesse sentido, apesar de a escrita deste TCC ter sido um trabalho intenso e que exigiu muita dedicação e leituras, continua sendo uma pesquisa inacabada.

Trilhar esse caminho acadêmico é uma escolha consciente por meio da qual acredito ser possível contribuir para que possamos mudar o futuro e reduzir, ainda que de forma gradativa, a subvalorização feminina em contraponto à supervalorização masculina que, definitivamente, não pode continuar a existir na sociedade.

REFERÊNCIAS

ANZINI, Viotet Baudelaire. O poder das coisas: corpa, falocentrismo, transgeneridade e arqueologia. In: **Revista Discente de Arqueologia**. Universidade Federal de Rio Grande, volume 1, número 1, Rio Grande, jul-dez. 2020. Disponível em: https://arche.furg.br/images/v1n1/artigo_3_-_baudelaire_pronto.pdf. Acesso em 27 jan. 2025.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: 1 fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1970.

BITTENCOURT, Renata. **Entrevista concedida a Fernanda Tiago dos Santos via whatsapp**. Brasília, dezembro de 2024, mp3, 26 minutos.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice Nogueira; CATANI, Afrânio (orgs.) In: **Escritos de Educação**. 9º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CASTILHO, Abigail. **Entrevista concedida a Fernanda Tiago dos Santos via whatsapp**. Brasília, dezembro de 2024, mp3, 18 minutos.

CHENIAUX, Elie; NARDI, Antonio Egidio; GOMES, Marleide da Mota. Qual seria o diagnóstico psiquiátrico de D. Maria I, a “rainha louca”? In: *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*. nº 70, volume 3, jul-set 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0047-2085000000334>. Acesso em: 27 nov. 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. In: **Revista Estudos Feministas**, [s.l.], Dossiê III Conferência Mundial contra o Racismo. Volume 10 (1), Jan 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 27 nov. 2024.

DINIZ, Débora. **Carta de uma orientadora: sobre pesquisa e escrita acadêmicas**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

ENGEL, Magali. *Psiquiatria e feminilidade*. In: PRIORE, Mary Del (org). **História da Mulheres no Brasil**. 3ª edição. São Paulo: Contexto, 2000.

FOGLIATTO, Débora. “O casamento é um risco para a vida das mulheres”, diz médica especialista em saúde mental feminina. **Sul21**. Caderno Entrevistas. 13 de junho de 2025. Disponível em: https://sul21.com.br/entrevistasz_areazero/2015/07/o-casamento-e-um-risco-para-a-vida-das-mulheres-diz-medica-especialista-em-saude-mental-feminina. Acesso em: 27 janeiro de 2025.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, E.S.B., 1996. v. 23.

GALVÃO, Bidô; VILLAR, Fernando. **Ofélias Explicam**. Montagem Acadêmica executada no Departamento de Artes cênicas da Universidade de Brasília, 2024.

GRILLO, Camila Karla.; LANZARINI, Ricardo. Fixidez e a desconstrução: uma discussão sobre a identidade lésbica invisibilizada nas artes. In: **Revista Ártemis**, [S. l.], v. 25, nº. 1, 2018, p. 183–202. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/37506>. Acesso em: 18 dez. 2024.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, George. **O teatro no Brasil da colônia à regência**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.
CAREY, Sarah B.; AKÖZBEK, Laramie; HARKESS, Alex. *The contributions of Nettie Stevens to the field of sex chromosome biology*. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1098/rstb.2021.0215>. Acesso em: 27 jan. 2025.

LISPECTOR, Clarice. Se eu fosse eu. LISPECTOR, Clarice. In: **A descoberta do mundo**: crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUZ, Carla Almeida. **Mulheres em cena**: história e criação. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (Dissertação). Uberlândia: Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/43489/1/MulheresCenaHist%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2024.

PASSÔ, Grace. **Congresso Internacional do medo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PORTAL GOV.BR. Vem aí: D. Maria I, a rainha louca, é tema de exposição na Biblioteca Nacional. In: **Fundação Biblioteca Nacional**. 06 abril 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/bn/pt-br/central-de-conteudos/noticias/vem-ai-d-maria-i-a-rainha-louca-e-tema-de-exposicao-na-biblioteca-nacional-3>. Acesso em 22 jan. 2025.

RENK, Valquiria Elita Renk; BUZQUIA, Sabrina Pontes; BORDINI, Ana Silvia Juliatto. Mulheres cuidadoras em ambiente familiar: a internalização da ética do cuidado. In: **Caderno Saúde Coletiva**, nº 30, volume 3, jul-set 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cadsc/a/Rj7CcQFNbJHCTFpwWGrnppp/?lang=pt>. Acesso em 02 de janeiro de 2025.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo? A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo**: cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/57gcv/pdf/romano-9788595461789.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2024.

SANDER, Lúcia Vieira. **As mulheres de Shakespeare recicladas**: recriações paródicas. Brasília: Lucia V. Sander, 2019. Disponível em: <https://sites.google.com/view/mulhereswomenshakespeare>. Acesso em: 18 dez. 2024.

SANDER, Lúcia Vieira. **Ofélia explica ou o renascimento segundo Ofélia & cia**. [s.l.]: minha gráfica e editora Limited, 2009.

SANDER, Lúcia Vieira. Sobre o monólogo "Ofélia & cia.: a história (sur) real. In: **Revista do LUME Núcleo Interdisciplinar de pesquisas Teatrais**. Campinas: Unicamp, Nº 5 out. 2014. Disponível em:

<https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/305/270>. Acesso em 8 jan. 2025.

SANTANA, Arão Paranaguá de Santana. **Ação performativa e Educação**: dialogando com Lucia Sander e Marcelo Evelin. In: CHAUD, E. (Orgs.). **Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em arte e Cultura Visual**. Goiânia: UFG, FAV, 2014, p. 498-508.

Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo3_acao_performativa_e_educacao.pdf. Acesso em: 18 jan. 2025.

SCHIAPPA, Bruno. Mulheres fora do teatro. In: **Sinais de cena**, nº 12, Dossiê temático, 2009, p. 20-23. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12718>. Acesso em: 28 dez. 2024.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

STEVENS, Nettie Maria. **Studies in Spermatogenesis: with Especial Reference to the "Accessory Chromosome"**. Washington DC: Carnegie Institution of Washington, 1905. Disponível em: <http://www.archive.org/details/studiesinspermat01stevrich>. Acesso em 18 dez. 2024.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. Ilustrações de Romero de Andrade Lima. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. "Todo mundo fala que é preciso que se valorize a mulher, mas não se adotam providências para mudar isso, diz ministra Cármen Lúcia. In: **Portal do STF**. 14 de outubro de 2020. Disponível em:

<https://noticias.stf.jus.br/postsnoticias/todo-mundo-fala-que-e-preciso-que-se-valorize-a-mulher-mas-nao-se-adotam-providencias-para-mudar-isso-diz-ministra-carmen-lucia/>.

Acesso em: 02 de janeiro de 2025.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. **Projeto Pedagógico do Curso Bacharelado em Interpretação Teatral - Artes Cênicas**. Brasília: Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2019. Disponível em:

https://cen.unb.br/graduacao/coordenacao/documentos/item/download/623_9d7262898764513ff2f1dd5dae79166a. Acesso em: 15 jan. 2025.

VALÉRIO, Sofia. **Entrevista concedida a Fernanda Tiago dos Santos via whatsapp**. Brasília, dezembro de 2024, mp3, 17 minutos.

VASCONCELOS, Gabriela. **Entrevista concedida a Fernanda Tiago dos Santos via whatsapp**. Brasília, dezembro de 2024, mp3, 23 minutos.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Berenice Xavier. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZANELLO, Valeska; FIUZA, Gabriela; COSTA, Humberto Soares. Saúde mental e gênero: facetas gendradas do sofrimento psíquico. In: **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 27, n. 3, p. 238-246, set.-dez. 2015. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1984-0292/1483>

APÊNDICE A – TEXTO OFÉLIA CONTEMPORANEA

Fernanda Tiago dos Santos

Tá melhor assim? Ou desse jeito? Assim, ou desse jeito?

É de nascença, a condição, não o diagnóstico. Digo condição, pois é a maneira na qual fui condicionada a viver. É que meu diagnóstico foi precoce, e aconteceu antes mesmo que eu conseguisse identificar o primeiro sintoma.

Como uma criança, que não sabe que vê o mundo diferente das outras pessoas, mas as pessoas podem ver quando ela assiste TV bem de perto. Ela não sabe. Mas eles dizem: "LEVEM ESSA CRIANÇA AO MÉDICO, ELA NÃO ENXERGA". Só então, quando ela finalmente coloca seus primeiros pares de óculos, ela percebe que o mundo é diferente: "Olha, mamãe, o arroz é separadinho." "Mamãe, a luz tem forma, tem contorno, tem desenho." "Mamãe, e se agora eu conseguir ver dentro das casas das pessoas, ou pior, da cabeça delas?" E quando ela finalmente olha nos olhos da sua mãe pela primeira vez, ela percebe que são diferentes dos seus.

É que meu diagnóstico foi precoce, então decidi voltar ao meu histórico médico. É que eu nasci menina moça, e gostaria de morrer mulher menina. Mulher pela minha mãe e menina pela minha infância. Mas agora, para minha surpresa, o que estava escrito era MULHER MACHO.

Eles dizem que é espiritual esse diagnóstico. Que o espírito, que é milenar, se confunde entre muitas encarnações entre MULHER, MACHO, MULHER, MACHO MULHER, MACHO.

Ele se confunde, então você nasce no corpo de uma mulher, com os desejos de um macho. O que eles não te contam, é que esse espírito confuso vai confundir todos a sua volta. Vai confundir as pessoas no banheiro e até o segurança em uma balada. Pode revistar. Se quer se vestir como homem, vai ser tratado como um.

E daqui alguns anos, eu, uma mulher macho e outra mulher macho teremos nos apaixonado e estaremos vivendo juntas em nossa casa e quando um meteoro inevitavelmente cair em nossas cabeças e destruir o que conhecemos como humanidade, sobrarão somente os nossos ossos empoeirados. E quando eles nos encontrarem, dirão que éramos amigas.

Tá melhor assim? Ou desse jeito? Eu prefiro assim, desse jeito.

APÊNDICE B – ROTEIRO DA ENTREVISTA

- 1) Como você se identifica em relação a gênero, classe social, raça? Você gostaria de complementar com alguma outra identidade? Ex.: sexualidade, deficiência, neurodiversidade, origem, etc.
- 2) O que motivou as suas escolhas criativas da Ofélia contemporânea. Qual foi o ponto de partida para você falar/chorar/sorrir sobre pai/raiva/...?
- 3) Durante os ensaios da montagem quais foram as diferenças e quais foram as semelhanças na relação com um diretor homem e uma diretora mulher?
- 4) Como você lidou com a expectativa e a realidade entre ouvir o nome Ofélia e lidar com Ofélia de modo não tradicional
- 5) Como você percebe a recepção do público em relação a uma atriz mulher?