



SP ESCOLA DE TEATRO
UNIVERSIDADE DAS ARTES DE FOLKWANG

PROJETO LISÍSTRATA

O presente texto procura narrar, discutir e refletir o processo de montagem da peça *Lisístrata*, realizado no Chipre, na cidade de Pafos, de agosto a novembro de 2017. Nos envolvemos com a história do país, o evento em que o espetáculo foi apresentado, o processo de criação, as relações entre mulheres de diferentes culturas, a leitura de um texto considerado feminista e nossa visão perante o todo.

Carol Rodrigues
Clara Cury
Thais Rossi
Vitoria Carine

São Paulo, SP
2017

1. INTRODUÇÃO

Em maio de 2016, a SP Escola de Teatro lançou um edital para a montagem do texto de Aristófanes *Lisístrata*, na cidade de Pafos, no Chipre, num projeto apenas com mulheres envolvidas (com exceção do diretor e diretor musical). Durante o processo seletivo, que ocorreu em agosto do mesmo ano, tivemos um gostinho de como o diretor trabalharia conosco caso fôssemos selecionadas. Algumas semanas depois recebemos e-mail dizendo que havíamos sido selecionadas, pedindo também que cada uma escrevesse um texto sobre sua visão de mundo.

Ficamos ansiosas e com muitas expectativas. Como já conhecíamos o texto da peça, nos interessava muito saber como seria abordada a questão da mulher e o que as outras mulheres envolvidas pensavam sobre o texto. Como será o espetáculo? Como é o Chipre? Como é o diretor? Como serão as musicistas? A música? O figurino? O espaço que vamos apresentar? Como é esse festival?

Dia 18 de abril de 2017, uma terça-feira, às 15h35, embarcamos em um avião com destino a Pafos, uma cidade pequena do Chipre, uma ilha localizada na parte nordeste do Mar Mediterrâneo. Cruzamos 2 oceanos, pegamos 3 voos e 28 horas depois desembarcamos no Chipre. Prontas pra conhecer outras que, como nós, cruzaram muros e oceanos para estar ali, juntas.

O que significa montar *Lisístrata* hoje? Uma comédia antiguerra escrita por Aristófanes em 411 a.C, em uma época em que mulheres não eram consideradas cidadãs. Por diversas vezes, nos questionamos a quem *Lisístrata* servia. Será que Aristófanes apontava que talvez a guerra dos homens não levava a lugar nenhum? Que deveríamos aprender algo com as mulheres? Ou será que a grande piada estava justamente em mulheres achando que podiam mudar algo? Fomos descobrindo as contradições de *Lisístrata*, ao mesmo tempo em que conhecíamos as nossas, enquanto grupo e indivíduos.

2. CHIPRE

O Chipre é a maior ilha do Mediterrâneo Oriental, situada ao sul da Turquia. Os registros dos primeiros habitantes datam do período Neolítico (8200 a 3 800 a.C.). Foi desde tempos remotos uma zona de passagem entre a Europa, a Ásia e África. A ilha é um paraíso arqueológico, pois ainda hoje existem inúmeros vestígios de sucessivas civilizações, como teatros romanos, igrejas e mosteiros bizantinos, castelos do período das Cruzadas e até registros pré-históricos.

Historicamente a ilha sempre conviveu com diversos povos e culturas. Essa é uma das principais características que historiadores apontam como fundamental para

o desenvolvimento filosófico da Grécia Antiga, o contato e troca com outras civilizações. Com uma história tão rica e uma cultura com tantas influências, a recente divisão do país entre cipriotas turcos e cipriotas gregos é cercada de controvérsias.

O muro que divide a capital de Nicosia há mais de 40 anos é um constante lembrete da situação política da ilha que se tornou independente da Grã-Bretanha em 1960. Logo após a independência, conta-se que as duas comunidades entraram em confrontos armados, apoiadas, cada uma das partes, respectivamente, pela Grécia e pela Turquia. A história oficial diz que houve uma invasão turca, mas Oya, uma das atrizes cipriotas que participou do projeto conosco, nos contou que essas pessoas são cipriotas turcos e sempre estiveram no país. Num passado não tão distante, cipriotas turcos e gregos conviviam por toda a ilha, habitavam os mesmos espaços, frequentavam a mesma escola e sabiam ambas as línguas. Após a independência, teve início uma briga política para definir qual a porcentagem de cargos eletivos que os cipriotas turcos poderiam assumir.

Oya conta que o novo governo tinha dificuldades de reger o país, até que em 1974 uma junta militar deu um golpe de estado para anexar a ilha à Grécia. A Turquia reagiu e assim uma divisão no país foi “criada”. Centenas de cipriotas turcos tiveram de abandonar suas casas e se mudar pro o lado norte da ilha. A parte sul é conhecida como República do Chipre (membro da União Europeia), e a norte, como República Turca do Chipre do Norte – país somente reconhecido pela Turquia. E assim eles continuam até hoje, com uma animosidade criada e mantida por países estrangeiros.



Oya, uma militante da causa, nos contou também que o mais recente presidente da República Turca do Chipre do Norte foi eleito por defender que unificaria o Chipre novamente. Ela disse que no primeiro pronunciamento o presidente reiterou que iria se esforçar ao máximo para entrar em acordo com a parte grega. Na semana seguinte, ele

foi chamado para uma reunião com o Presidente da Turquia e desde então seu discurso público mudou. A unificação do Chipre não é mais pauta.

No meio de todo esse contexto histórico, se encontravam 4 cipriotas. Duas do lado grego: Naya e Helena, e duas do lado turco: Oya e Sila. Todas elas se esforçando para explicar uma história recente para mulheres do outro lado do mundo que desconhecem a realidade de se viver com um muro dividindo seu país.



2.1. PAPHOS, CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA EM 2017

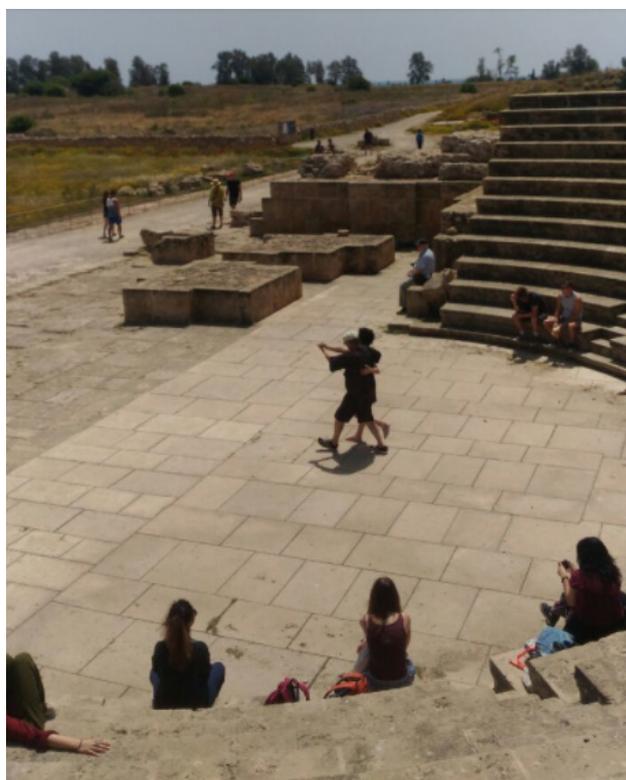
Todo ano, duas cidades da Europa são escolhidas para sediar a Capital da Cultura durante o período de um ano. Esta é uma iniciativa que surgiu em 1985 e o seu sentido é promover a cidade, estimulando o seu desenvolvimento cultural. Durante 12 meses a cidade é palco de diversos eventos culturais envolvendo música, teatro, performance, dança, artes visuais, arquitetura, literatura e gastronomia. Os eventos acontecem tanto em espaços fechados como em espaços abertos, podendo ser gratuitos ou não. Em 2017, as duas cidades escolhidas para serem capitais da cultura foram Aarhus, na Dinamarca, e Pafos, no Chipre, ocasião na qual o espetáculo Lisístrata foi desenvolvido e apresentado. Neste link é possível ver a programação de Pafos 2017: www.pafos2017.eu/en/



Imagem cartaz na rua com a divulgação de Lysistrata

2.2. O PALCO - SÍTIO ARQUEOLÓGICO DE PAPHOS

O sítio arqueológico de Paphos, escolhido como palco para a apresentação do espetáculo *Lisístrata*, é um conjunto de ruínas de uma cidade antiga grega, construída entre os séculos III e V, que contém vestígios de moradias, templos, teatros, fortes e túmulos. A cidade antiga está à beira do Mar Mediterrâneo e tem grande valor pelos mosaicos impressionantemente detalhados que pavimentaram certas áreas dos edifícios com imagens dos deuses e deusas gregas. Algumas casas eram construídas em adoração a estes deuses, como a casa de Dionísio, onde encontram-se mosaicos representando o Deus em rituais.



3. LISÍSTRATA, UM TEXTO FEMINISTA?

Trabalhamos com o desenvolvimento do texto *Lisístrata*, uma comédia escrita por Aristófanes em 411 a.C. A comédia é uma ficção que se passa durante a Guerra do Peloponeso (conflito entre Atenas e Esparta), e conta a história da tomada da Acrópolis pelas mulheres atenienses e espartanas, lideradas por Lisístrata, que decidem instituir uma greve de sexo até que seus maridos fizessem um acordo de paz. Ao final, saem vitoriosas.

As principais questões abordadas na peça são a política e o papel social da mulher naquela época, porém nos impressionou a atualidade das discussões presentes no texto.

Nas primeiras leituras dos textos, algumas coisas nos incomodavam, como um trecho que falava sobre estupro:

LAMPITO - *Dizem que isso aconteceu a Menelau. Quando viu os seios de Helena, percebeu que tinha que escolher entre duas espadas. Largou a da guerra e empunhou a da paz.*

CLEONICE - *Mas suponhamos que nossos maridos resistam mais do que nós, nos abandonem?*

LISÍSTRATA - *O risco de qualquer batalha é perder a batalha. De qualquer forma, deveremos tentá-los até o ponto em que esqueçam qualquer estratégia.*

CLEONICE - *Uma última hipótese. Se nos pegarem à força?*

LISÍSTRATA - *Segurem-se nas portas, agarrem-se nas camas, encolham o corpo em posição fetal.*

CLEONICE - *E se nos baterem?*

LISÍSTRATA - *Cedam então, mas não se mexam, não colaborem, sejam cadáveres frios diante da potência e da prepotência até a pospotência. Eles têm pouco prazer quando sentem que não correspondemos. Sobretudo se nossas mãos permanecerem inertes, eles logo se cansarão da brincadeira. No amor as mãos são preciosas¹.*

Percebemos que o incômodo não era geral, então questionamos o diretor sobre manter ou transformar essas citações. Uma das atrizes de Chipre disse que também sentia o mesmo incômodo e relatou que havia já sido estuprada; uma das atrizes da Nigéria se espantou e disse que achava muito estranho porque, apesar do estupro ser muito comum na Nigéria, falar sobre isso era uma questão impossível, e a assustava que a atriz cipriota tivesse falado tão abertamente sobre ter sido estuprada. O diretor se mostrou resistente sobre alterar o texto, afinal é um texto clássico e nós deveríamos entender o contexto em que foi escrito. Rebatemos dizendo que não fazia sentido trazer atrizes do Brasil e da

¹ Aristófanes. *A Greve do Sexo - LISÍSTRATA*. Tradução: Millôr Fernandes 1ª edição, Porto Alegre, 2003

Nigéria para fazer uma peça sobre ser mulher sem discutir o estupro, já que ambos estão entre os países com maiores índices de estupro. Por fim, o diretor abriu mão do trecho e o tirou. Além disso, acrescentou “e não quer dizer não (no means no)” no juramento das mulheres, em outro trecho que, novamente, fazia menção a uma tentativa de estupro.

CLEONICE - *Bem, ao juramento, companheiras! Se não têm objeção, quero ser a primeira...*

LISÍSTRATA - *Não, por Afrodite, juremos todas juntas. Ponham todas a mão em cima da taça. E você, Cleonice, repita em nome delas as palavras solenes que eu profiro. Todas devem aprovar o meu sermão. E ficam advertidas de que a jura é inviolável. “Eu não deixarei que nenhum homem do mundo, marido, amante, ou mesmo amigo...”*

CLEONICE - *(A voz bem fraca.) “Eu não deixarei que nenhum homem do mundo, marido, amante...”*

LISÍSTRATA - *Você esqueceu de dizer ou mesmo amigo...*

CLEONICE - *(A contragosto.) “Ou mesmo amigo...”*

LISÍSTRATA - *Se aproxime de mim de membro em riste. (A Cleonice, que vira o rosto, distraída, assobiando alguma coisa.) Repete, vamos.*

CLEONICE - *Ah, sim. (Voz fraca e hesitante.) Ai, minhas pernas tremem, Lisístrata. Meus joelhos dobram.*

LISÍSTRATA - *(Ignorando a reação dela.) Se for tentada, reagirei, me transformando na própria tentação...*

CLEONICE - *“Se for tentada, reagirei, me transformando na própria tentação...”*

LISÍSTRATA - *Me farei provocante, usando minha túnica mais leve...*

CLEONICE - *“Me farei provocante, usando minha túnica mais leve...”*

LISÍSTRATA - *Pra que meu homem se queime no fogo do desejo...*

CLEONICE - *“Pra que meu homem se queime no fogo do desejo...”*

LISÍSTRATA - *Mas jamais me entregarei a ele voluntariamente...*

CLEONICE - *“Mas jamais me entregarei a ele voluntariamente...”*

LISÍSTRATA - *E, se, abusando da minha fraqueza de mulher, quiser me violentar...*

CLEONICE - *Ai! "E se, abusando da minha fraqueza de mulher, quiser me violentar..."*

LISÍSTRATA - *Serei fria como o gelo, não moverei um músculo do corpo...*

CLEONICE - *"Serei fria como o gelo. Não moverei um músculo do corpo..."*

LISÍSTRATA - *Nem mostrarei ao teto a sola das sandálias...*

CLEONICE - *"Nem mostrarei ao teto a sola das sandálias..."*

LISÍSTRATA - *Nem o ajudarei me botando de quatro como as leas dos relevos assírios...*

CLEONICE - *"Nem o ajudarei me botando de quatro como as leas dos relevos assírios..."*

LISÍSTRATA - *E porque manterei meu juramento, me seja permitido provar desta bebida...*

CLEONICE - *(Mais animada.) "E porque manterei meu juramento, me seja permitido provar desta bebida..."*

LISÍSTRATA - *Mas, se eu romper minha promessa, que este vinho se transforme em água.*

CLEONICE - *"Mas, se eu romper minha promessa, que este vinho se transforme em água."*

LISÍSTRATA - *Juram todas?*

TODAS - *Juramos. ²*

² Aristófanes. *A Greve do Sexo - LISÍSTRATA*. Tradução: Millôr Fernandes 1ª edição, Porto Alegre, 2003

O último ato não fizemos como Aristófanes escreveu, mas sim de acordo com as nossas narrativas. O diretor pediu que nós escrevêssemos o que gostaríamos de falar, e este foi o último ato: 12 atrizes falando suas narrativas. Dali vimos um pouco mais sobre as outras, conseguimos captar um pouco mais sobre a história e visão de mundo de cada uma, o que nos fez pensar como poderia ser sido mais rica se essas narrativas tivessem sido o motim do espetáculo. O que, por conta do pouco tempo que tínhamos, infelizmente não seria possível mergulhar nessas narrativas.

Num geral, durante todo o processo, o feminismo não era uma questão a ser discutida e poucas vezes o foi. Percebemos que dentre todas, nós, as brasileiras, éramos as que mais tinham expectativas e vontade de discutir o que é ser mulher em diferentes culturas, no entanto isso só acontecia nos momentos em que não estávamos nos ensaios, mas sim conversando e se divertindo. O que fica evidente coisa que feministas já discutem há décadas: não somos todas iguais. Temos diferenças culturais, étnico-raciais e de classe.

4. O PROCESSO

O processo de criação do espetáculo durou aproximadamente três semanas, num período entre abril e maio de 2017. Os ensaios foram realizados parte em um ginásio da cidade, parte em uma escola municipal. Duas semanas em sala de ensaio e a última semana no local da apresentação. Participaram do processo as 12 atrizes (quatro de cada país - Brasil, Chipre e Nigéria); quatro musicistas e um diretor musical da Alemanha; uma preparadora corporal da Polônia; e o diretor Brian Michaels, inglês radicado na Alemanha. Na composição do espetáculo também trabalharam duas figurinistas e uma iluminadora, além dos técnicos envolvidos na montagem e execução, que eram do Chipre.

4.1. MÉTODO - WALKING

Brian Michaels tem um procedimento que costuma aplicar em seus processos criativos com os atores e utilizava em todos os ensaios de *Lysistrata*. O procedimento consiste basicamente em um exercício de exaustão através do caminhar, variando velocidades, olhos abertos e fechados, direções e qualidades de caminhada. As variações se desenvolvem em uma ascendente para investigar escolhas pessoais cada vez menos orientadas por comandos externos e quase sempre a finalização é dada pela entrega do corpo ao chão. O mais importante durante todo o exercício do *Walking* é sentir o vetor da Terra “empurrando” a sola do pé, a conexão com a Terra, como Brian gostava de falar. No processo de *Lysistrata* o *Walking* era utilizado mais como ferramenta de aquecimento e concentração, porém o diretor nos contou que o aplica também como ferramenta criativa em processos com mais tempo disponível.

4.2. CRIAÇÃO DAS CENAS

Os primeiros encontros foram de leitura e discussão do texto, assim como nos foi proposto uma apresentação cênica da cultura do nosso país. Nós apresentamos uma proposta cênica que questionava o estereótipo sobre ser brasileira (como somos resumidas a samba, Carnaval e um corpo fetichizado) e finalizamos com uma ciranda. Queríamos mostrar outros aspectos de nossa cultura que são desconhecidos internacionalmente, em valorização de um discurso midiático que busca vender o Carnaval e uma outra imagem de Brasil que não nos interessa.

As mulheres do Chipre trouxeram uma performance que mostrava como essa divisão tão recente na história de seu país já trazia grandes marcas culturais. Na cena, elas não conseguiam se entender entre turco e grego e precisavam do inglês, uma língua estrangeira, para se comunicar no próprio país. Essa realidade era completamente diferente 40 anos atrás, antes da construção do muro e da divisão da língua, quando cipriotas turcos e gregos conseguiam se comunicar livremente com um idioma próprio.

O diretor Brian Michaels definiu que não haveria indicação de papéis específicos para cada atriz, logo as falas foram distribuídas entre todas, podendo uma mesma sentença ser dividida entre duas ou mais atrizes. Para o levantamento do material cênico, Brian sugeriu uma estrutura e nós atrizes propúnhamos imagens e ações a partir dessa estrutura. Por exemplo, na cena em que metade das atrizes fazia o papel dos homens que voltavam da guerra, o corpo deformado de cada um era sugerido por nós assim como a interação entre esses corpos, sempre com a orientação e preparo da Kasha, nossa preparadora corporal.

A criação musical foi desenvolvida paralelamente ao processo de criação cênica, o que consideramos uma perda de certa forma para o trabalho, pois o aspecto musical, apesar de muito rico e bem executado, poderia ter dialogado melhor com as cenas e absorvido mais da cultura particular de cada país envolvido. As principais influências estilísticas presentes foram o jazz e o rock, as quais acabaram por despotencializar a cena em alguns momentos como, por exemplo, em uma proposta cênica de dança ritualística erguida sobre passos de dança tradicionais de cada



país. Reconhecemos o perigo de se cair em estereótipos culturais, mas acreditamos que a percussão, por exemplo, teria engajado mais nossos corpos, principalmente em se tratando das atrizes brasileiras e nigerianas.

O espetáculo foi dividido em cinco atos. Quase todo o texto original foi montado, com exceção do último ato, para o qual o diretor pediu que escrevêssemos algo que gostaríamos de falar como indivíduos. Os primeiros quatro atos seguiram a dramaturgia proposta por Aristófanes e apresentavam uma linguagem que oscilava entre uma atuação caricaturizada e realista. No último ato, de caráter mais performativo, cada atriz falava o seu texto pessoal da forma que desejasse.

No desenvolvimento deste último ato houve um acontecimento intrigante, pois o texto de uma de nós, brasileiras, prestava, ao final, homenagem a algumas mulheres importantes da nossa história - *“a Zuzu Angel, a Heleny Guariba, à nossa presidenta Dilma Rousseff”*. Algumas atrizes foram se queixar ao diretor por não se sentirem representadas com aquela fala. Compreendemos que havíamos inserido uma fala citando personalidades que são referências para nós, brasileiras, mas sem nos dar conta de que elas não tocavam as outras atrizes, e que no momento em que ela fosse falada no espetáculo estaria representando o grupo. No entanto, lamentamos que a discussão tenha sido mediada por uma figura masculina (o diretor), afinal gostaríamos de falar para as outras colegas sobre a importância daquelas mulheres, mas não sentimos que houve abertura para isso. Brian nos disse que elas não se sentiam confortáveis em discutir o assunto abertamente.



4.3. BRASIL, CHIPRE E NIGÉRIA EM CENA

Percebemos diferenças no fazer artístico durante todo processo. Nós, as brasileiras, tínhamos muita vontade de improvisar e jogar com o texto, o que percebemos que incomodava as outras atrizes, porque as deixava confusas e perdidas. Nós estamos acostumadas com processos colaborativos em que testamos diversas possibilidades em cena, para que, num passo posterior, tudo o que jogamos possa ser “limpado” em prol da cena. As marcações iniciais de cena eram levadas muito a sério pelas outras atrizes, e quando tentávamos nos arriscar em algo novo sentíamos que isso lhes gerava um incômodo e éramos corrigidas em cena.



Depois de alguns dias de ensaio, resolvemos conversar sobre essa dificuldade. Expusemos como trabalhávamos no Brasil e como estava sendo difícil para nós nos adaptar a esta dinâmica de encenação que se estabelecia. Falamos também sobre o fato de o inglês não ser nossa língua materna, para que elas nos ajudassem e tivessem paciência quando tínhamos dificuldades com a pronúncia de certas palavras do texto. Houve a compreensão por todas e o trabalho começou a ser mais fluido, apesar de não totalmente livre para experimentação, o que compreendemos, afinal eram muitas formas do fazer teatral tentando achar um caminho juntas e pouco tempo pra isso.

www.facebook.com/projetolysistrata/videos/1895449543814080/

Um dos textos de Vitoria Carine, feito durante o processo, foi transformado em música pelas talentosíssimas musicistas alemãs.

Nos primeiros contatos com o texto, surgiram questões sobre ser mulher e o machismo presente na obra de Aristófanes, que levaram a uma discussão sobre o estupro. Esse momento foi extremamente necessário para a continuidade do processo,

pois começamos a nos enxergar, a ver o universo que cada uma trazia. Ali começava a ficar evidente o que diversas feministas como Andrea Dworkin e Angela Davis nos alertam: não existe unidade no feminismo porque a opressão de gênero não possui uma única face. Somos universos complexos, separadas por raça, classe e nossa ancestralidade e, no meio dos abismos que nos separam, temos uma ponte em comum: independente da forma, homens dominam o mundo.

It's a man's world, but we are going to change it (ideia-trecho escrito e falado pela atriz nigeriana Eseosa Eguamwense, no último ato da peça, que diz: “o mundo é dos homens, mas nós vamos mudar isso”).



O processo de criação foi intenso. Cada artista tinha um olhar particular sobre o processo de criação teatral, o que tornava tudo muito rico e, por ser muito rico, tínhamos muitas opções e por vezes nos víamos perdidas. Eram muitas visões particulares sobre o que é ser mulher nesse mundo e também muitas vivências diferentes sobre COMO se falar disso teatralmente.

Nós, no Brasil, temos um forte movimento de teatro de grupo que surgiu principalmente como resistência cultural à repressão sofrida na década de 1960, época da ditadura militar no país. Além disso, somos todas atrizes egressas ou aprendizes da SP Escola de Teatro, que valoriza e estimula o trabalho colaborativo. Trabalhamos muito com improvisos a partir de diferentes estímulos (que podem ser desde um texto até um jogo teatral), e por isso compreendemos que tudo pode ser um disparador

criativo que reverbera numa obra de criação colaborativa. Acontece que essa nossa característica marcante ia de encontro com outras formas de se fazer teatro – ou seja, às vezes elas se perdiam nas nossas improvisações e nós também ficávamos perdidas dentro de marcações muito fechadas. E claro, estávamos tão perdidas dentro do universo uma da outra que nos achávamos naquele ponto “mágico” do teatro. “Teatro é a arte do encontro” e quando o encontro acontece vemos a magia acontecendo, e isso tornou estar ali uma experiência mágica.

5. A APRESENTAÇÃO

Link para teaser do espetáculo: www.youtube.com/watch?v=gmLu6kISM0c

Link para assistir ao espetáculo completo : www.youtu.be/vWYWAWPZyk4



6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez o pensamento crítico e o conteúdo deste projeto esteja diretamente relacionado com o conceito de verdade, ou seja, com a inconstância, a relatividade e as incertezas que a questão da verdade provoca. A filosofia nunca se cansou de debater e pensar o conceito do que é verdade, de qual a natureza da verdade e suas teorias e cor-

respondentes, tampouco propomos aqui uma explanação superficial do que poderíamos compreender como verdade, mas algo potente se revelou nesse encontro/choque cultural diverso em Pafos, que talvez Nietzsche se aproxima ao dizer: *“O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas, e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas”*³.

Se as verdades são ilusões, ilusão seria também acreditar que entre mulheres artistas nascidas, criadas e educadas em diferentes países existiria um denominador comum na criação de um projeto tão caro e importante para nós artistas brasileiras como discutir o feminismo no mundo, e além do mais, poder expressá-lo em Arte Cênica.

Todas as verdades ali ditas pelas artistas nigerianas, por exemplo, referentes às suas próprias percepções de mulher como ser político e social soavam muitas vezes como impropérios aos nossos ouvidos, e nos perguntamos tantas e quantas vezes “por quê?”. O querer entender, o querer discutir, o constante julgar, os tantos “porquês” diante as diferenças, as distâncias e os desacordos nos colocaram numa situação incrivelmente vasta e profunda de que *“sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo”. Nos faltou o “olhar” antes do “pensar”*⁴. Enxergar aquela situação como ela é e trabalhar artisticamente abertas e disponíveis àquilo que se apresentava como um campo minado de diferenças, discordâncias e, acima de tudo, novas possibilidades e provocações.

A comunicação entre os grupos de atrizes (Brasil, Nigéria e Chipre) no processo de criação se dava praticamente intermediada pelo diretor (homem) cujo papel era mediar conflitos -- acompanhado de uma visão patriarcal de que seria ele a pessoa a dizer ‘sim’ ou ‘não’ e tomar as devidas providências diante das insatisfações gerais no processo de criação. Essa hierarquia foi discutida por nós, as brasileiras. Quisemos deixar claro que todas tínhamos liberdade, autonomia e direito de levantar nossas insatisfações durante um jogo de cena ou uma improvisação, por exemplo. No entanto, quando levantávamos alguma discussão visando resolver qualquer ruído que possivelmente tivesse surgido em cena, na espera da manifestação de alguma das outras atrizes, muitas vezes a resposta vinha em forma de um estranho silêncio.

³ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*. São Paulo: Hedra, 2007.

⁴ CLARICE. *O Ovo e a Galinha*. In *A Legião Estrangeira*. São Paulo, Ática, 1977, p. 81-84.

Depois de uma reunião do diretor com as nacionalidades separadamente, em decorrência do incômodo gerado pela homenagem prestada por nós no último ato, como aqui descrito anteriormente, é que tivemos a confirmação de que essa mediação foi a maneira encontrada pelas outras mulheres de se expressarem e opinarem quanto aos seus dissabores, inspirações e pedidos. Foi muito curioso ver que, apesar de estarmos inseridas num projeto que propunha uma união da potência feminina, a figura masculina era aquela em que muitas das atrizes mais confiavam. A princípio isto nos chateou e frustrou muito, pois desde o princípio idealizamos um espaço de diálogo e debate que mais tarde concluímos talvez não ser possível por inúmeras questões referentes aos universos de cada cultura e pessoa.

Essa situação não iria mudar, mesmo que nossas forças artísticas mais genuínas nos orientassem para um liberdade de expressão viva e ousada, para tentativas constantes de provocações cênicas, para propostas de questionamentos particulares e próprios em debate, para soluções profundas ou até mesmo clichês... A chave não era entender e fazer-se entender; a chave foi o OLHAR. Olhar para as frustrações, os desentendimentos e imprecisões e ver instrumentos de trabalho e provocação para criação. É natural e sincero, no processo de construção artística, o ator, como sujeito da experimentação, arriscar-se no limite ou além do jogo cênico. Inevitavelmente a disponibilidade do artista para trabalho pode beirar o atrevimento e até mesmo uma busca de sua auto-afirmação no processo criativo, isso acontece em trabalhos como este, em que estivemos totalmente engajadas e queríamos muito que nossas inspirações e aspirações também servissem de inspiração e aspiração para todas as atrizes do grupo, porém o estado de criação coletiva e colaborativa conquistado por nós naquela ocasião específica nos fez enxergar o quão frágeis e incertas são as “fórmulas teatrais de criação” e como tudo isso teria de ser reinventado por nós naquele trabalho ,afinal o processo também exige desapego e reformulações.



Nos reinventamos. E para encontrar esse lugar, nos perdemos em nós mesmas. Encontramos no conforto de nossas afinidades culturais e artísticas forças para uma compreensão madura e sensata de que “qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura que posso chegar”⁵.

⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Editora Rocco Ltda. Rio de Janeiro, 2009, p. 14.