



DOULEO CREATIVO

NO PROCESSO DE CRIAÇÃO OUTRA ABORDAGEM A PARTIR DO VIVER E PENSAR O MATERNO

CREATIVE DOULAGE

IN THE CREATIVE PROCESS: AN APPROACH ROOTED IN EXPERIENCING AND REFLECTING ON THE MATERNAL

VANESSA BRUNO

RESUMO

A partir da sua vivência de ser mãe e ser doula, a atriz e diretora Luisa Pérez cria um substantivo adjetivado: *douleo creativo*. Propõe uma analogia entre o papel da doula e a busca por *doulear* criativamente num processo para uma obra cênica ou performática. Tal nomenclatura traz a experiência do parir - e o apoio ao parto - para construir novos territórios de pensamentos ligados à condução de ensaios. O campo da direção - consideravelmente recente e até pouco tempo atrás, predominantemente ocupada por homens - recebe a partir do viver e pensar o materno outra abordagem para o processo de criação. A maternidade aqui se apresenta como geradora de discursos.

Palavras-Chave: Perspectiva feminista da cena; Metodologias de direção; Direção teatral

ABSTRACT

Drawing from her experience as a mother and doula, actress and director Luisa Pérez coins an adjectival noun: *creative doulage*. She proposes an analogy between the doula's role and the pursuit of creatively "doulaing" a theatrical or performative creation process. This term brings the experience of giving birth — and the support provided during labor — into new conceptual territories connected to the conducting of rehearsals. The field of direction — considerably recent and, until not long ago, predominantly occupied by men — receives, through the living and thinking of the maternal, a new approach to the creative process. Maternity is here presented as a generator of discourses.

Keywords: Feminist perspective on performance; Directing methodologies; Theatrical direction

1 Atriz, diretora, professora e pesquisadora. Há 25 anos dedicada à representação em projetos cênicos e audiovisuais. Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo (ECA-USP). Bacharel em Cinema pela FAAP. Fez vários cursos de aperfeiçoamento, entre eles, atuação pelo Método Stanislavski na Russian Academy of Theatre GITIS em Moscou. De 2004 a 2019 integrou o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado por Antunes Filho. Ministrou, nos últimos dez anos (2010 a 2019) aulas de retórica para atores no curso Introdução ao Método do Ator (CPTzinho). Ministrou também atuação e direção na Pós-Graduação em Artes da Cena do Célia Helena, interpretação para câmera na AIC - Academia Internacional de Cinema, interpretação e montagem final no curso de formação para atores Nilton Travesso e foi artista-educadora do NAC - Núcleo de Artes Cênicas.

Me vejo no início de um labirinto, em busca de pesquisar uma metodologia de aprendizagem para futuras diretoras/es que dialogue com práticas de diretoras em exercício na cena contemporânea e, também que revise historicamente a formação das primeiras diretoras no Brasil e a minha própria prática atual, na linha de Corporeidades, Memórias e Representações Cênicas Contemporâneas.

Aprendi que o objetivo num labirinto não é chegar e sim, transitar e, pressinto que começo a caminhada de sapatos e vou terminar de pés descalços.

Neste primeiro primeiro passo do trajeto, minha decisão foi por ouvir o trabalho de mulheres, e me afastar do material das aulas de teoria e retórica que ministrei no CPTzinho² durante dez anos. Um modo de me distanciar da experiência que tive com o diretor Antunes Filho ou da Lei do Pai³. Por enquanto nove, de trinta diretoras previstas, foram ouvidas, dentre elas brasileiras, argentina e costa-riquenhas. Ao invés de iniciar por textos teóricos, a escolha é pela adoção da memória de mulheres, sua articulação e testemunho, via entrevista, como documento para preservação, transmissão de suas experiências, narrativas e identidades. Destaco aqui a entrevista que fiz e traduzi com Luisa Pérez, atriz diretora pesquisadora docente e, também dramaturgista de seus espetáculos.

No Brasil, em São Paulo, vejo, nos últimos dez anos, mulheres da geração que pertencem interligar as funções de atriz diretora dramaturga/dramaturgista numa mesma obra e se tornar pesquisadora para refletir e escrever sobre seus próprios processos, discutindo e problematizando - nas pesquisas ou nas obras, ou em ambas - diversos aspectos sobre o feminino. Eu mesma, por uma série de contingentes, fui atriz diretora dramaturgista do meu próprio espetáculo, fruto da minha pesquisa de mestrado sobre procedimentos para o deslocamento da literatura para a cena, Clarice Através do Ator (2015/ECA). O espetáculo construído, “Águas do Mundo” (2019), faz uma atualização cênica a partir de “Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres” (1969) de Clarice Lispector, no qual a mulher - eu e a figura ficcional - busca desaprender a vergonha e a proibição do prazer em existir. Articula a figura mítica da sereia Loreley à personagem bíblica Eva e, realiza uma profanação poética do pecado original para conferir à mulher a entrada no Paraíso e descoberta da vida através do prazer. Nas palavras de Clarice: “Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso”.

De modo exemplar, outra brasileira, Janaína Leite, numa vivência visceral, convocada e mobilizada pela obra de outra artista mulher, Angélica Liddell, numa reflexão conceitual contundente sobre performance e os arranjos psíquicos encara - também como atriz diretora dramaturga e pesquisadora - o feminino e, escolhe sua face abjeta ou “*feminino em crise*” com ela mesma coloca, para construção de sua obra “Stabat Mater” a partir do artigo de Julia Kristeva (1976). A imagem do parto (de seu filho) e a figura da mãe, seja em sua vivência, ou na figura da sua própria progenitora ou na matriz virginal cristã de Maria, são fundantes para ela em seu trabalho.

Pude notar, na Costa Rica, artistas da mesma geração que eu e Janaína, aliar numa mesma obra essas mesmas funções - atriz diretora dramaturga pesquisadora - e ter na mirada profunda para a figura da mãe e do parto também a ação-chave detonadora e transformadora de seu processo, ainda que sob um prisma bem distinto.

O espetáculo mais recente de Luisa Pérez, *La casa sin Bernarda*, direção conjunta com Grettel Méndez, traz a questão da violência de gênero - o feminicídio - para a cena e, ressignifica elementos da obra original, “A casa de Bernarda Alba” (1936) de Federico García Lorca.

O trabalho teve como pergunta disparadora: o que aconteceria se Bernarda não estivesse? A investigação cênica foi centrada em torno das filhas e das relações que poderiam ser estabelecidas

2 Curso Introdução ao Método do Ator, conhecido por CPTzinho, oferecido pelo CPT/ SESC até 2019 sob coordenação do diretor Antunes Filho.

3 referência ao pensamento proposto por Janaína Leite em O Feminino e a Abjeção - Ensaios sobre a (ob)cena contemporânea “*minha produção artística e conceitual até aquele momento ainda estava sob a Lei do Pai*” p.27

sem a presença de Bernarda, identificando-a como uma reprodutora de práticas patriarcais e vítima de um sistema opressor para as mulheres, que ela reproduzia como uma estratégia de sobrevivência. Ao longo do processo foi necessário atualizar a figura de Adela com outra pergunta: quem é Adela hoje? A problemática do feminicídio crescente e latente na Costa Rica (e no mundo) opta por Adela não se suicidar por amor, mas ser levada à morte pelo patriarcado. E a cada apresentação é feito, como uma rifa, a escolha de quem será a próxima mulher - atriz do espetáculo - a sofrer a experiência de ser violentada, desaparecida, assassinada, de modo a vincular, a cada vez, à um relato de caso de feminicídio recente. As atrizes-Adelas, criadoras e colaboradoras dramáticas - Natalia Arias Mora, Liliana Biamonte Hidalgo, Tatiana Sobrado, e também, as atrizes-diretoras Grettel Méndez e Luisa Pérez - distribuem fatias de melancia à platéia e subsequentemente compartilham seus últimos desejos antes de morrer.

A peça se passa em uma espécie de não-lugar que chamam de lar, dividido em quatro zonas: a mesa branca central; a área do altar, que abriga seis caixas de acrílico com fotos daqueles que já não estão aqui e objetos rituais; a área do microfone, como uma zona testemunhal e, a área do ritual da morte final. Neste lar vivem seis mulheres, as cinco Adelas-atrizes e uma musicista, que alternam entre a presença das próprias atrizes, da figura de Adelas, e às vezes de corpos daquelas que já não estão aqui porque suas vidas foram tiradas.

La casa sin Bernarda estreou em março de 2023 no Centro de Cultura de España, em San José, Costa Rica. Depois se apresentou na Compañía Nacional de Teatro (CNT), Teatro Universitario (Universidad de Costa Rica), Teatro Atahualpa del Cioppo, Escuela de Artes Escénicas (Universidad Nacional) e Festival Nacional de la Artes (San Ramón). As diretoras, Luisa Pérez e Grettel Méndez, receberam o Prêmio Nacional de Teatro Ricardo Fernández Guardia 2024 - na categoria Direção pela montagem.

O Prêmio Nacional foi recebido por elas na noite anterior que realizei as entrevistas com as duas diretoras - juntas e separadamente - além de Gladys Alzate, Roxana Ávila e Maria Bonilla, considerada a primeira diretora costarriquense. A oportunidade de ampliar a pesquisa de doutorado - pensada em mapear e dialogar com diretoras brasileiras - para um contexto latino-americano foi possível por estar ministrando aulas e apresentando meu espetáculo *Águas do Mundo* no Conexiones Escénicas, edição maio de 2025, a convite da Universidade Nacional da Costa Rica. Meu interesse, ali com cada diretora, estava concentrado na sua formação, olhar para a função da direção, escolhas e procedimentos.

Na entrevista, Luisa Pérez ou Luchy, como é chamada carinhosamente, fez questão de usar substantivos femininos para as palavras como ser humano e indivíduo e trouxe um novo verbo: *doulear*. Tal verbo não consta nos dicionários em espanhol, inglês ou português. Se refere a ação de uma doula. A função com raízes ancestrais, no contexto contemporâneo das últimas décadas, tem ganhado mais destaque e reconhecimento especialmente com o movimento pela humanização do parto. A profissional não-médica que proporciona suporte emocional, físico e informativo para mulheres durante a gravidez, parto e pós-parto ainda está em processo de regulamentação no Brasil e aguarda votação na Câmara dos Deputados, do mesmo modo, que não possui um reconhecimento formal por parte das autoridades de saúde ou do governo costarriquenho.

Decorrente da luta feminista, o movimento combate à medicalização, que transformou um evento natural em um ato médico e elegeu como figura central, o médico obstetra. As práticas médicas, antes limitadas a casos de complicações, passaram a ser aplicadas rotineiramente, muitas vezes sem evidências científicas de seus benefícios e com potenciais riscos para a saúde da mulher e do bebê. A ação defende a mulher como protagonista do processo, com suas decisões e escolhas sendo respeitadas.

A partir da sua vivência de ser mãe e ser doula, Luchy cria um substantivo adjetivado: *douleio creativo*. Propõe uma analogia entre o papel da doula e a busca por doulear criativamente num

processo para uma obra cênica ou performática. Tal nomenclatura traz a experiência do parir - e o apoio ao parto - para construir novos territórios de pensamentos ligados à condução de ensaios. O campo da direção - consideravelmente recente⁴ e até pouco tempo atrás, predominantemente ocupada por homens - recebe a partir do viver e pensar o materno outra abordagem para o processo de criação. A maternidade aqui se apresenta como geradora de discursos. Uma proposta para as artes mais à Mãe do que ao Pai⁵. Luchy faz uma proposição de articulação entre arte e vida, na qual sua experiência com estados limítrofes de nascimento e morte, sua sensação de impureza, associada à ameaça à uma identidade e pertencimento e, o trânsito com a psicologia e a espiritualidade forjam a artista. Encaro a proposta como um conceito em formação e, testemunho, com ela, mulheres movendo estruturas estabelecidas e escrevendo novas formas de criar e vivenciar processos para gerar outras respostas. Luisa Pérez dando a luz à novas possibilidades.

VANESSA - Muito obrigada, Luchy, estamos aqui depois de onze anos que nos encontramos e nos conhecemos, naquela época você estava grávida. Para começarmos, vou pedir a você nome, data e local de nascimento.

LUISA - Meu nome é Luisa Pérez Wolter, nasci em San Jose, Costa Rica no ano de 1978.

VANESSA - Como se deu sua formação como diretora?

LUISA - Minha formação básica foi na Universidade de Costa Rica, Artes Dramáticas. No terceiro ano, tínhamos a disciplina *Puesta en escena*⁶. Nos organizaram de alguma maneira em "categorias" e eu pertencia à categoria de "atriz" era como, "é muito boa atriz" então de alguma maneira em meu cérebro era "eu sou mais atriz que diretora". Em *Puesta en escena* comecei a flertar com a ideia de dirigir e comecei a gostar muito. Sempre partindo de um texto mas não colocando o texto tal qual na cena. Me interessava desorganizá-lo, mudar palavras, dar voltas. Era como um sinal, se continuasse a dirigir, iria nesta perspectiva, quero dizer, não de ir dirigindo dizendo como devem ser as coisas, mas em saber "o que tem os atores e as atrizes para dizer" e acredito que tem muito a ver com o que me consideravam "mais atriz". Me interessava como criar com as atrizes e não eu *fora* e as atrizes *dentro*. Isso foi como o caminho. E lembro que já na minha primeira direção, dentro da Mostra de Jovens Diretoras, em 2004 - éramos um grupo de mulheres diretoras, entre elas Grettel Méndez que anos depois montamos uma obra em conjunto - em 2004, peguei dois textos, adaptei junto com os atores e as atrizes, encontrando minha maneira de criar. Ia dizer que não era muito como as pessoas que me haviam dirigido antes, mas já havia atuado em diferentes processos com diferentes tipos de direção.

VANESSA — Este projeto Jovens Diretoras foi feito por Maria Bonilla. Como era este projeto?

LUISA — Nós fomos a primeira geração deste projeto. Maria contava que via as mulheres sendo muito boas nas disciplinas *Puesta en escena*, mas que dirigiam profissionalmente pouco. Quem dirigia mais eram os homens. Então, Maria vendo isso, decidiu como diretora da Escola de Artes Dramática de Teatro Universitário, em 2004, que ela iria estimular que mais mulheres dirigissem, e aí surge o projeto. Nesta primeira temporada chamaram 4 diretoras para obras curtas, aproximadamente 30 minutos por espetáculo. Eram eu, Grettel Méndez,

4 Se pensarmos na história do teatro ocidental europeu, a direção passa a ser documentada a partir de 1887, de acordo com o pensamento do surgimento do encenador proposto por Jean-Jacques Roubine em *A Linguagem da Encenação Teatral*.

5 referência novamente ao pensamento proposto por Janaína Leite em *O Feminino e a Abjeção: Ensaio sobre a (ob)cena contemporânea*, 2021 p.80

6 disciplina destinada à encenação e à prática de direção no curso de Artes Dramáticas na Universidade da Costa Rica.

Andrea Sánchez y Paula Calvo. Grettel, Andrea e Paula, eram todas da Escola de Artes Dramáticas da Universidade da Costa Rica.

VANESSA — *Como aconteciam os ensaios deste projeto?*

LUISA — Nos davam todas as condições. Nos pagaram e tínhamos uma quantidade de dinheiro para fazer a produção, nos davam um espaço para ensaio e estreávamos no Teatro Universitário. Nos brindaram com condições para que pudéssemos fazer o projeto. E também havia muita liberdade sobre o que queríamos dirigir. Não entrávamos com diretrizes sobre este tema ou outro. Era simplesmente algo que nos dava interesse e queríamos colocar em cena. Era muito bonito.

VANESSA — *Maria Bonilla comentava, orientava?*

LUISA — Não. Por isso que se considerava que não era uma montagem estudantil, mas uma montagem profissional. Cada uma de nós montou seu projeto e apresentou. Foi muito lindo, considero uma experiência preciosa.

VANESSA — *O que compreende o papel, a função da direção?*

LUISA — Como entendo?

VANESSA — *Sim.*

LUISA — Fui mudando, muito, durante o passar dos anos. A princípio era essa visão, mais tensa, que um diretor te diz o que fazer. Eu não gostava desta visão, “quero que faça isso, e utilizo seu corpo para que faça isso”. Quando comecei a dirigir tinha mais diálogo com os atores e atrizes para ver como criarmos juntos, como podemos modificar os textos juntos, como podemos gerar uma sequência de ações. E agora, vendo em retrospectiva, como criar uma experiência com elas e eles para depois adaptar de uma maneira que pensávamos que era mais adequada. Conforme fui caminhando neste processo, tive meus filhos, meu filho e minhas duas filhas, e comecei a ter um distanciamento. Quando tinha apenas um filho era mais fácil, quando tive as outras duas, tinha muito pouco tempo, e já não tinha a disposição nem disponibilidade. Foi complicado. Um processo complicado entre a profissional e a mãe. Muito complicado. Agora que estou estudando sobre feminismo para meu mestrado me dou conta que não é um problema meu, como mãe - que era o que sentia, que não estava dando conta de tudo - mas há uma estrutura que faz com que a gente se sinta assim. É muito diferente da estrutura que se dá ao pai dos meus filhos neste momento. Ele passou a dirigir mais. Eu fiquei mais no cuidado dos meus filhos e ele passou a emergir mais profissionalmente. Não tenho a intenção de culpabilizar nenhuma pessoa, mas é uma estrutura que mantém isso. E isso me golpeou forte. Neste processo também de maternar, passei a ver como queria criar meus filhos. Não era de uma direção de onde “queria que eles fossem” senão de uma guia que os permitia ser. Então comecei a sentir que eu já não quero dirigir, quero guiar processos. Comecei a entender o valor da palavra para nascer algo. Comecei a querer ser uma guia de processos, quero dar luz às pessoas que trabalham comigo e podemos sair desenhando. Utilizei essa terminologia “guiar” com Maria Laura, artista peruana, que dirigi em um Iberescena. Eu disse “não vou dirigir, vou guiar. Se está disposta à isso, vamos”. Esta foi a primeira vez que verbalizei que eu não queria dirigir, não queria ser diretora, queria ser guia. E logo depois desta experiência, tive um grande afastamento do teatro, sem dirigir por dez anos. Nestes dez anos, maternei muito. Nestes dez anos, me instrui também como doula. Primeiro doula de nascimento, depois passei como doula a acompanhar perdas de bebês e depois doula de morte, para acompanhar processos de morte. E entendi um pouco como eu

queria trabalhar a criação. Entendi que o que eu queria fazer, que já experimento com mais profundidade no espetáculo “La casa sin Bernarda” depois de trabalhar em outros lugares muito criativos, como a sala de parto, e acompanhando as pessoas que estão morrendo, eu entendi que quero *doulear* criativamente. É isso que eu quero fazer, quero ser doula de processos criativos. Não quero ser diretora, não quero necessariamente guiar, quero ser uma doula de processos criativos. E é aqui onde estou, investigando fazer isso, como se dará criativamente isso, artisticamente, me permitir viver os princípios de doula dentro da criação.

VANESSA — *Que procedimentos, que exercícios na sala de ensaio como doula?*

LUISA — A terminologia de doula é diferente que a parteira. É importante. É uma diferenciação que surge com a medicalização dos partos. Penso que isso é fundamental, porque antes, a parteira fazia tudo. Uma parteira tradicional acompanhava todo o processo, realizava as ações e tomava as decisões sobre o bebê dentro do corpo da mãe. A doula é um acompanhamento muito mais emocional, do que físico, com muito mais informações e preparação para o processo. Se faz essa diferenciação quando se medicaliza o parto, porque as parteiras atuais, não necessariamente fazem todo o processo de acompanhamento. de preparação, de dar as informações, de cuidar emocionalmente da pessoa, de ajudar a mover-se da maneira necessária para ter o bebê e, sobretudo, estar num intensa conexão tanto com seu corpo, com o estado de presença. Como doula criativa minha sensação ou a busca - obviamente há uma parte técnica de informação, de como trabalhamos com o corpo, uma parte técnica, como se estruturam as coisas, que coisas sei que funcionam para o bebê se acomodar no corpo da mãe; da mesma maneira, no modo de criação, está também toda a informação criativa de onde vamos criar, como reunimos os materiais - porém ambos tem o acompanhamento emocional. Como eu como artista estou vivendo com isso que estou criando? Como posso bloquear? Como posso viver essa experiência? Eu, como doula criativa do processo, acompanho para que o trabalho emocional possa de alguma maneira envolver o trabalho criativo.

(Ela realiza um gesto quando diz "envolver".

É um gesto que podemos considerar como um gesto materno.)

Não quero dizer que estamos fazendo terapia, que é distinto. Não estamos fazendo terapia juntas. Este processo criativo vai gerar coisas emocionalmente que podem bloquear, podem dificultar lugares que é preciso chegar, há então um acompanhamento muito profundo deste ser humano, ser humana, que está vivendo a experiência. Acho que aí está a rota que estou buscando. Se presto atenção, é algo que estou buscando desde que comecei a dar aulas de teatro. Há uma parte na docência que me interessa muito: a parte do ser humano que está por trás. Como está sentindo? Como está transformando aquilo que está recebendo? Claro que há um amor pela criação, claro, mas aí a diferença entre *partejar* e *doulear*. A parteira está muito interessada no bebê. Eu estou mais interessada em quem está criando, de quem está morrendo, e ao mesmo tempo daqueles que estão perto da pessoa que está morrendo. E, vendo o estado de criação como um umbral, que não necessariamente traz ou leva alguém, mas que está transformando o indivíduo, a individua, que está passando pela situação. Como acompanhamos a pessoa nesse processo? Eu tenho uma obsessão que o teatro nos faz melhores seres humanos e seres humanas. Acredito, porque a mim fez uma melhor ser humana. Eu entrei em teatro porque tinha uma depressão muito, muito profunda e o teatro me curou. Então desde este momento, vem essa obsessão de que os processos nos alimentam.

VANESSA — Me explica mais sobre o umbral de criação?

LUISA — Uma das coisas que mais me chamou atenção ao parir foi que eu não me sentia. Eu pari em casa com uma parteira, de modo bonito - todos os meus partos foram bonitos e muito profundos. O parto foi um despertar inconsciente gigantesco. E minha percepção é que não estava em um espaço regular. Entendi, neste momento, o conceito de presença com uma clareza gigantesca. Foi quando realmente entendi o conceito de presença cênica. Lembro de um exercício muito sensível que fizeram quando era estudante. Nos colocaram num cenário pela primeira vez com os pés descalços. Posso recordar da luz, as cores. Me dei conta daquele momento que eu não me importava tanto com o espectador, e sim que, eu havia enlouquecido de estar sentindo o corpo. Nunca havia experimentado antes. Foi como lembrança de garota: “Ah isso é presença!”. Em outro lugar, falamos de uma terminologia, mais profunda sobre *aqui-agora* com um professor mexicano, Luis de Tavira, era algo como: “Ah isso é o que eu sentia e não tinha palavra!”. Quando pari meu filho foi essa sensação, porém muito mais intensa. Muito mais forte. Quando começo a atender partos, acompanhar mulheres que vão parir, começo a perceber essa mesma energia, esse estado onde qualquer coisa significa, onde temperatura, a cor da luz diz algo, a claridade do piso diz algo, um som violento altera o processo, estou na mesma energia, o que é isso? Logo que comecei a acompanhar - a primeira pessoa que acompanhei para morrer foi minha mãe - pensei: “é o mesmo processo, mesma coisa, mesma energia, mesmo estado de presença!”. E então, pensei “claro, isso é um umbral”. Umbral é um lugar onde se nasce e um lugar onde se morre. Isso é tudo que fazemos, nós artistas, atravessamos esses umbrais constantemente. E aí foi como um “ah, isso é que quero fazer com meus atores e minhas atrizes: quero que atravessemos umbrais criativos com presença e sensibilidade e autocuidado”. É um espaço de onde há que cuidar, é um espaço sagrado. A idéia de atravessar umbrais criativos com amor, compaixão, escuta. Daí vem esse papel de doula criativa que estou tentando encontrar.

VANESSA — Quem são suas influências em teatro ou outras mídias?

LUISA — Posso pensar claro em pessoas, sou profundamente agradecida às minhas professoras, cada uma dentro de sua linha. Mas sinto que minhas influências não são tão teatrais. Acredito que tem a ver com coisas que são muito mais, como dizer? Eu lia livros de espiritualidade e logo dizia para mim mesma “isso é teatro, isso é teatro!”. Todo material que entrava em meu processo de autoconhecimento e de auto-salvação, porque como estava tão deprimida quando comecei a estudar teatro, numa condição muito séria de alcoolismo, comecei um processo de limpeza e comecei a ler coisas e pensava “isso é tudo o que nós fazemos em teatro!”. Sou ruim de nomes de autores e diretoras. Mas acho que...estou tentando lembrar...não me vem nomes de pessoas, mas me vem sensações. Como uma sensação dos pés... Já sei quem foi uma grande referência para mim! Estava estudando teatro com minhas professoras maravilhosas e vi Sara Astica, atriz chilena. Há algo em sua energia que mexia muito comigo internamente. Sua presença cênica, me tocava muito, por dentro. E tive uma professora em psicologia, porque durante um tempo estudei psicologia, e ela nos levou para caminhar num labirinto. A primeira aula, ao invés de ser convencional, ela afastou as cadeiras e tinha um labirinto desenhado. O trabalho era sair dos sapatos marcados no chão e nos encontrar descalços ao final. Passamos a percorrer um labirinto - El Laberinto de Cretas - , que é um labirinto que se utiliza para explicar o processo de nascimento, onde se nasce e se morre, um modo de vivenciar e, que o objetivo não é chegar mas *transitar*. Logo que finalizamos o percurso, logo voltávamos a fazê-lo. Passei, a partir disso, a ler livros tibetanos, sobre o hinduísmo, comecei a estudar yoga etc. Sempre senti que para mim, teatro é um caminho espiritual. Essa espiritualidade eu não encontrei no hinduísmo, nem em como

me fazia sentir quando estava criando Acho que esta é minha maior influência, e, claro ser doula e entrar dentro dos hospitais, e das casas.

VANESSA — *Tem diretoras ou mulheres que te inspiram ou inspiraram?*

LUISA — Maria Bonilla, admiro muito sua forma de produzir. É muito bonito pensar nela, porque era uma época que não havia diretoras. Ela colocava muitas mulheres em cena e dava muita oportunidade. Maria me impressionava muito com sua capacidade de produção e dava muitas oportunidades para as mulheres. Digo, pensando no contexto da Costa Rica. E claro, Roxana Ávila com sua cia. Eu nunca trabalhei com elas, mas vejo seus trabalhos e acho maravilhosos. E algumas coisas que pude ver de Grettel Méndez. Conheço todas pessoalmente então há também uma afinidade. E internacionalmente vi outros trabalhos, mas tenho péssima memória. A sensação é que de alguma maneira, entendemos diferente, não sei como dizer, com mulheres há como uma cumplicidade. Gosto de ler literatura escrita por mulheres, sempre me envolvo com coisas de mulheres desde muito jovem. Porque aí é certo que é o meu lugar. Muito particular.

VANESSA — *Tem algo que não perguntei e gostaria de dizer sobre direção ou sobre seu trabalho ou algo que não pode deixar de me dizer como artista?*

LUISA — Acredito que o que é necessário dizer, é que muitas vezes briguei comigo mesma por não ser “uma artista pura”. É muito estranho! Deixei de fazer teatro muito tempo e pensava que não voltaria a fazer nunca mais. Fui trabalhar como doula e trabalhava com pessoas de condições muito extremas. Acompanhei mães que viviam na rua, histórias e realidades diferentes, trabalhei com pessoas de muitas nacionalidades, religiões - isso também me marcou muito. Eu nasci em Costa Rica, minha mãe era de Aruba, meu pai era espanhol, meu avô africano, e o outro indígena e eu nunca me senti “pura” em nada. Isso é muito estranho! Quando você me perguntou onde nasci, eu precisava responder “não sou de onde nasço, sou do sangue que corre por dentro”. Essa falta de pureza fez ser muito difícil saber onde pertencço . E quando tive grandes períodos que eu não estava atuando, não estava dirigindo, pensava “não sou pura o suficiente”, “não pertencço necessariamente à este lugar”. E agora quero aceitar-me com essa “não-pureza”. Essa “não-pureza” é o que me faz ser quem sou. Não vou conseguir de outro lugar, senão dessa mescla que me permite ser deste lugar, que é único para mim e não poderia ser de outro lugar. E com os meus quarenta, quase cinquenta anos - estou a três anos de tocar os cinquenta - a promessa interna é de ser fiel a mim mesma nesta “impureza”. É o que quero ser, impura! Mas feliz.

Julho/2025

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

FONTE LEITE, Janaina. **O Feminino e a Abjeção** - Ensaios sobre a (ob)cena contemporânea. São Paulo: Annablume Editora , 2024.